RICHARD GREEFF

REMBRANDTS DARSTELLUNGEN DER TOBIASHEILUNG

FERDINAND ENKE IN STUTTGART


H. Berkelouw
Boekhandel
Antiquariaat
Rotterdam
Tel. 7630

REMBRANDTS
DARSTELLUNGEN
DER TOBIASHEILUNG



Phot. und Mezzotinto Bruckmann

Rembrandt, Tobias heilt seinen Vater.

REMBRANDTS
DARSTELLUNGEN
DER TOBIASHEILUNG

▫ NEBST BEITRÄGEN ZUR ▫
GESCHICHTE DES STARSTICHS

EINE KULTURHISTORISCHE STUDIE VON

PROF. DR. RICHARD GREEFF
DIREKTOR DER UNIVERSITÄTS-AUGENKLINIK IN DER KÖNIGL. CHARITÉ
ZU BERLIN

MIT 14 TAFELN UND 9 TEXTABBILDUNGEN



FERDINAND ENKE IN STUTTGART 1907

Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart.

GEWIDMET

SEINER SCHWESTER UND BESTEN FREUNDIN

FRAU PROFESSOR HUGO VOGEL

GEB. MARIA GREEFF.

BERLIN 1907.

»Und es ist das ewig Eine,
Das sich vielfach offenbart;
Klein das Große, groß das Kleine,
Alles nach der eignen Art.
Immer wechselnd, fest sich haltend,
Nah und fern, und fern und nah;
So gestaltend, umgestaltend —
Zum Erstaunen bin ich da.«
Goethe.

Vorwort.

»Kunst und Natur
Sind Eines nur.«

Es gibt große und starke Naturen, die im stande sind, unablässig und ohne Pause ihre Kräfte in der Verfolgung eines großen, vorgesteckten Zieles zu entfalten. Sie bilden Ausnahmen. — Der minder Starke, dem es nicht gelingt, von Zeit zu Zeit seinem Geist auf ganz anderen Bahnen Erholung und Zerstreuung zu geben, sei es in Literatur oder Kunst, oder auch in einer handwerksmäßigen Liebhaberei, nutzt sich frühzeitig ab. Er gleicht schließlich dem Zugtier, das, wenn es einmal nach jahrelanger gleichbleibender täglicher Mühe auf eine lachende Wiese kommt, sich hier fremd und nicht mehr wohl fühlt.

Sicher geht es vielen so wie mir, daß zu einer Erholung ein dolce far niente gar nicht so nötig ist, nur muß im Gehirn einmal ein ganz anderes Zentrum beschäftigt werden, das die Gedanken, außer dem sonst so geliebten Beruf, ganz in Anspruch nimmt und so der gewohnten Gedankenbahn Erholung gestattet.

In diesem Sinne suche ich meine Erholung und benutze ich meinen Urlaub auf Reisen. Die großen Kunstgalerien Europas sind mir lieb und bekannt und werden von mir nicht nur besucht, weil es der Baedeker so zur Pflicht macht.

Aber schließlich, auch auf anderen Pfaden ziehend und andere Tätigkeit ausübend ändert man sich im Grunde doch nicht, »du bleibst doch immer der du bist«. Ohne es zu wollen, sieht man die Kunstwerke mit seinen kritisch-naturwissenschaftlichen, beruflich-augenärztlichen Augen an. Das schadet aber nicht viel, ein gutes Kunstwerk hat immer zum

Grundstock die Beobachtung der Natur, und es ist deshalb leicht verständlich, daß der zur Beobachtung erzogene Kopf sich zur Kunst hingezogen fühlt, ein Satz, den die Praxis des täglichen Lebens vielfach bestätigt. Auch in meinem Leben daheim habe ich den Vorzug, mit hervorragenden Künstlern in nahem Verkehr zu stehen, und finde immer wieder die engen Beziehungen des künstlerischen zu dem medizinischen Denken. Wie oft bin ich erstaunt über das treffende, rein naturwissenschaftliche Sehen eines guten Malers. Umgekehrt wäre es dem jungen Mann, der später Naturwissenschaften oder Medizin studieren will, besser, wenn er schon früh mehr zeichnen und beobachten lernte, als nur auswendig zu lernen, was in den Büchern steht. Es wird doch oft dem begabten und kenntnisreichen Medizinstudierenden furchtbar schwer, seine Weisheit beiseite zu lassen und einfach und schlicht zu sagen, was er sieht.

In Brüssel auf einem Bild des jungen Rembrandt machte ich die Beobachtung, daß ein alter Starstich, so wie er im 17. Jahrhundert ausgeführt wurde, und zwar in einem bestimmten Stadium, ganz genau dargestellt ist. Das war bisher nicht bekannt und konnte auch nur von einem Fachmann gesehen werden. Der Vorgang ist so genau dargestellt, daß Rembrandt die Operation sehr eingehend studiert haben muß. Ein Zufall führte mir dann eine Skizze Rembrandts vor Augen, die in anderer Gruppierung die gleiche Operation zeigte. Sie war bisher nicht publiziert. Meine über zwei Jahre fortgesetzten Bemühungen haben dann nach und nach eine ganze Reihe von Studien Rembrandts zu Tage gefördert, in der ganzen gebildeten Welt zerstreut, die dem gleichen Gegenstand gewidmet sind. — Ich habe diese in öffentlichem und privatem Besitz befindlichen und zum Teil noch nicht publizierten Skizzen gesammelt und abbilden lassen. Allen Kunstgelehrten und Kunstfreunden, welche mir darin in liebenswürdiger Weise entgegengekommen sind, sage ich auch an dieser Stelle dafür meinen verbindlichsten Dank.

So darf ich denn wohl für mich in Anspruch nehmen, die zu dem Brüsseler Bild und dem Vorgang darauf gehörigen Bilder, Radierungen und Skizzen zuerst gesammelt und zu einer Gruppe zusammengestellt zu haben. Hieraus ist dann schließlich eine kunsthistorische Arbeit geworden.

Wird man mich deshalb des Dilettantismus zeihen? Ich hoffe nicht. Es ist gerade ein Kriterium eines echten Kunstwerkes, eines solchen, das aus Naturstudien entstanden ist, daß es von ganz verschiedenen Seiten her betrachtet werden kann und immer Interessantes bietet. Individuelles bleibt ihm dabei noch genug, während das Kunstwerk, dessen Meister es aus seiner erhabenen Phantasie erschuf, zu viel des Subjektiven zur Schau trägt und deshalb einseitig wirkt. Speziell das hier Zusammengebrachte konnten ja auch nur die Augen eines Ophthalmologen sehen. So lasse ich denn Rembrandt als Maler, ohne ihn als solchen zu vergessen, Berufeneren, die Frage der Echtheit und die Reihenfolge der Studien den Kunstgelehrten, glaube auch die Kunstgeschichte nur so weit zu bringen, als sie in mein Thema hineingehört, und nehme hier Rembrandt vorwiegend von seiner naturforschenden und medizinischen Seite. Diese macht offenbar ein ganzes Stück des Wesens des jungen Rembrandt aus und ist in seinen Spuren zeitlebens bei ihm zu verfolgen. Rembrandt war einer der größten Naturbeobachter und -schilderer aller Zeiten. Das Okulistische in seinem Werk, von dem ich ausging, steht natürlich im Vordergrund der Arbeit.

Man wird es mir schließlich nicht verargen, wenn ich dem Wachsen des Stoffes unter meiner Hand nachgegeben habe. Es ergaben sich allmählich so viele und neue Gesichtspunkte aus der Kulturgeschichte und der Geschichte der Medizin jener Zeit, aus der Tobiassage und der Lutherschen Bibelübersetzung, daß aus der Arbeit nebenher ein Kulturbild geworden ist. Möge das frohe außerberufliche Produkt des Schaffens und Findens eines Mediziners in dem weiten Gebiet der Kunst und Kunstgeschichte dem Kunstgelehrten nicht als

Einfall in sein Gebiet erscheinen und dem Kollegen nach der Ausübung seines schweren Berufes Erholung und Genuß geben, wie dies dem Verfasser zu teil geworden ist.

Ueber meine Arbeit habe ich schon vorgetragen Anfang August zu Heidelberg in der Deutschen ophthalmologischen Gesellschaft und am 14. Dezember 1906 zu Berlin in der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.

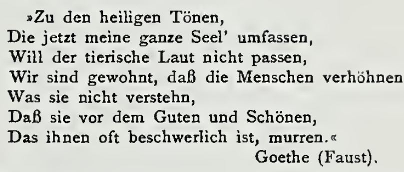
Berlin, im Mai 1907.

Prof. Dr. R. Greeff.

Inhaltsverzeichnis.

Einleitung.

Rembrandt als Naturbeobachter.



»Zu den heiligen Tönen,
Die jetzt meine ganze Seel' umfassen,
Will der tierische Laut nicht passen,
Wir sind gewohnt, daß die Menschen verhöhnen
Was sie nicht verstehn,
Daß sie vor dem Guten und Schönen,
Das ihnen oft beschwerlich ist, murren.«
Goethe (Faust).



Die Wertschätzung Rembrandts hat im Laufe der Zeit vielfach gewechselt. Der junge Rembrandt war in seiner Vaterstadt Leyden und in Amsterdam ein beliebter und gesuchter Künstler, während er schon auf der Höhe seines Könnens die Gunst der großen Menge eingebüßt hatte. Nicht äußerlich, aber in seinem inneren Wirken gereichte ihm das zum Glück. Es fiel ihm nicht mehr zu, Arbeit nach dem Geschmack des Publikums zu liefern, sondern er konnte, seinem Gefühl, seinem Genie allein folgend, Werke schaffen, wie sie ihm gefielen, Porträts oder Stoffe, die seine Phantasie meist biblischen oder mythologischen Erzählungen entlehnte.

Schon bald nach seinem Tode aber rechneten ausländische Galerien und fürstliche Liebhaber, höher denkend als das undankbare Vaterland, es sich zur Ehre an, Werke des geschätzten holländischen Malers zu besitzen. Erst im Beginn des 19. Jahrhunderts, das an einseitigem Klassizismus erkrankt war, das allein die schönen Linien Raffaels und seiner süßlichen mo-

*) Initiale: Rembrandt zeichnend. Nach einem Selbstporträt in Dresden.

dernen Nachempfinder, der sogenannten Nazarener, schätzte, kam Rembrandt als der Maler des Häßlichen und Farblosen in völligen Verruf. Dann kam in unserer Zeit wieder der Umschwung.

So hoch wie heute ist Rembrandt nie eingeschätzt worden. Es war noch ein kühnes Wort eines vereinzelten Mannes, als Eugen Delacroix 1851 auf seiner Reise durch Holland in sein Tagebuch schrieb: »Vielleicht wird man einmal entdecken, daß Rembrandt ein viel größerer Maler ist als Raffael.« Sich selbst entschuldigend fügt er aber gleich hinzu: »Ich schreibe da eine Gotteslästerung, über die allen Leuten von der Akademie die Haare zu Berge stehen werden ... es ist aber nicht in der Ordnung, daß man gesteinigt wird, wenn man sagt, der große Holländer habe mehr malerischen Gewinn in sich gehabt als Raffael.«

Und heutzutage? Das Urteil von Delacroix ist zum mindesten nicht mehr verblüffend, mag man ihm zustimmen oder nicht. Es blieb unserer Zeit vorbehalten, Rembrandt in seiner ganzen Größe zu verstehen, nicht nur als Maler, sondern auch in seinen anderen Eigenschaften.

Das ist sicher kein Zufall! Es ist nur eine logische Konsequenz, daß erst in dem Zeitalter der Naturwissenschaften ein Rembrandt auf den Gipfel seines Ruhmes gelangen konnte. Ich meine nicht die Naturwissenschaften im engeren Sinne, sondern den Sinn für die offene, einfache Auffassung der uns umgebenden Dinge und die sich daraus ergebende Wertschätzung der wirklichen Lebensvorgänge, wie sie, von den Naturwissenschaften ausgehend, heute alle Kreise durchdrungen hat, in höherem Grade, wie diese sich meist dessen bewußt werden. Erst ein naturwissenschaftlich denkendes Geschlecht konnte Rembrandt ganz verstehen. Solange man gewohnt war, alles nur nach dem Maßstab von festgelegten Schönheitsregeln zu beurteilen, die Natur nur mit einer gefärbten Brille zu beobachten und vor der Wirklichkeit, die oft brutal ist, die Augen zu verschließen, solange man es für geistreich hielt, erst zu denken und dann zu beobachten —

anstatt umgekehrt, so lange mußte Rembrandt als der Maler des Häßlichen, Ordinären und Abstoßenden dastehen.

Es ist mir immer als eine merkwürdige Tatsache erschienen, daß die Geistesrichtungen sich so rasch und so stark in ihren Richtungen gegenseitig beeinflussen. Eine idealisierende, philosophierende Zeit in der Medizin und der Naturwissenschaft fällt zeitlich immer ungefähr zusammen mit der gleichen Richtung in Literatur und darstellender Kunst. Als man von den Naturwissenschaften gelernt hatte, sich endlich von Philosophie und festgelegten Regeln frei zu machen und sich zunächst an rein nüchterne, kleine, oft scheinbar bedeutungslose Tatsachen zu halten, folgte bald auch in der Malerei die Richtung des Realismus. Zugleich schrieb Zola seine für die Literatur von weittragendster Bedeutung werdenden naturalistischen Romane. Auch in der Musik, die ja nie ganz realistisch werden kann, ist dieses Hinneigen und Suchen danach, das Freiwerden von geheiligten Regeln in dieser Epoche zu finden. Dem Genius Richard Wagners gelang es, nach dem Pathos eines Meyerbeer, aus dem Starrwerden alter Regeln natürlichere Bahnen einzuschlagen und natürlich empfindende Menschen auf die Bühne zu stellen. Solche Richtungen zu inaugurieren bleibt vorbehalten ganz vereinzelten auserwählten Geistern, welche die Menschen zunächst hassen und verfolgen, am liebsten kreuzigen und verbrennen möchten. Sind sie dann mit ihrem Schaffen durchgedrungen, hat ihr Wollen und Können, oft unmerklich, das Denken breiter Schichten beeinflußt, so kommt das furchtbare, große Heer der öden Nachbeter, welche sich »Moderne« nennen, welche sich nicht erinnern, daß modern von Mode herkommt, welche nicht merken, daß sie Nachahmer anstatt Pfadfinder sind, und welche endlich, die Richtung übertreibend, dem Genie sein Bestes nehmen, die weise Mäßigung.

Natürlich, ein jeder ist aus seiner Zeit geboren, auch ein Rembrandt. Auch Rembrandt wäre in einem anderen Jahrhundert ein anderer geworden. Es ist aber das Wesen des Genies, daß es seine Zeit versteht und den neuen Errungen-

schaften seiner Zeit Töne ablauscht, die ein anderer vor ihm nicht verstanden hat. Was heute nicht mehr vereinzelt dasteht, obgleich es immer noch etwas Seltenes und Großes ist, die einfache, nüchterne Naturbeobachtung und Darstellung — das erstaunt uns an dem Manne in dem Beginn des 17. Jahrhunderts, an seiner vorausahnenden Sprache. Und doch war Rembrandt ein Kind seiner Zeit, wie wir im folgenden sehen werden.

Der anatomische Gedanke in Holland.

»Diese Richtung ist gewiß,
Immer schreite, schreite!
Finsternis und Hindernis
Drängt mich nicht zur Seite.«
Goethe.

Während Deutschland noch von dem unglückseligen dreißigjährigen Glaubenskrieg überzogen wurde, hatte Holland die beiden Großmächte der damaligen Welt überwunden, Spanien und den Katholizismus. Wie in fruchtbarer, lange brachgelegener Erde die Blumen, so blühten als üppige Pflanzen Industrie und Wissenschaft auf und machten Holland zum Mittelpunkt der damaligen Kultur. Ein freies, stolzes Bürgertum erhob sein Haupt und fühlte, daß es seine Entwicklung darin fände, mit beiden Füßen fest auf dem eigenen Boden zu stehen. Nicht die Pracht der Höfe, nicht der Pomp spanischer oder italienischer weltlicher und geistlicher Fürsten war mehr tonangebend, sondern ein behäbiges, wohlhabendes Bürgertum in evangelischem Geiste, das seine Wurzeln in der Wirklichkeit fand. So entstand denn auch aus einer prächtigen, höfischen Kunst eine gut bürgerliche Darstellung der einfach gesehenen Dinge. Die Muttergottes war nicht mehr die hohe Himmelskönigin, die mit Gold, Edelsteinen und kostbaren Gewändern angetan auf prunkvollem Throne saß, sondern die einfache gute Frau aus dem Volk, die Mutter, die mit ihrem Kinde fühlte, weinte und litt.

Ganz besonders war diese Richtung in der Wissenschaft erkennbar. Die Naturwissenschaft erhob ihr Haupt, die Beobachtung begann. Als Merkstein ist die Einführung der

anatomischen Forschung, der Kenntnis vom Bau oder den Funktionen unseres Körpers, die die Grundlage allen Denkens sein sollte, zu bezeichnen. Sie hat die Menschheit nach langem Stumpfsein wesentlich höher gehoben und vom Aberglauben und Vorurteil in vielen Dingen freier gemacht.

Die Natur hat die Erscheinung des Todes für den Menschen mit Schrecken und Grauen umgeben. Und dieses Gefühl verläßt auch den Mediziner nicht ganz bei dem Betreten der Totenkammer. Größer ist aber hier dem nach Wahrheit dürstenden Geist der Wunsch, das schönste und erhabenste Kunstwerk der Natur in seinem Wesen zu ergründen: das Wunderwerk des menschlichen Leibes, seine Zusammensetzung und seine Funktion. Es gab in früheren Zeiten Künstler, welche das Wesen der Kunst nicht in der Darstellung des Schönen erblickten, sondern in der vollendeten Wiedergabe des wirklichen Lebens und seiner Erscheinungsformen. Solche Geister mußte es reizen, die innere Schönheit des menschlichen Leibes kennen zu lernen. Den wirklichen Künstler, d. h. den Beobachter und Schilderer der Wirklichkeit, wie den Naturforscher, hat es deshalb stets mit heißem Streben erfüllt, sich nicht mit der äußeren Form des menschlichen Aktes zu begnügen, sondern ihn in seinem wundervollen inneren Aufbau kennen zu lernen, zur Befriedigung des Dranges nach Wahrheit und zur Aufklärung unseres Denkens. Doch Vorurteile und Verbote der orthodoxen Kirche standen solchen Bestrebungen schroff entgegen. Bekannt ist die Skizze, auf der Michelangelo und Antonio della Torre in der Nacht bei Kerzenschein die heimliche Sektion einer Leiche vornehmen. Von jedem des glänzenden Dreigestirns am Sternenhimmel der italienischen Hochrenaissance, Leonardo da Vinci, Michelangelo, Raffael, besitzen wir Zeichnungen, welche beweisen, daß sie an der Leiche Studien gemacht haben. Gewiß, die Renaissance der anatomischen Forschung ging von Italien aus durch den großen Vesal, aber dort war sie nur das Vorrecht vereinzelter, erlauchter Geister, sie wagte sich bei den nach Schönheit dürstenden Italienern nicht in die

Oeffentlichkeit. Erst dem freien, im protestantischen Glauben erstarkten Neuholland blieb es vorbehalten, in der Zergliederung und Entschleierung des Innern des menschlichen Körpers ein Ereignis von der weittragendsten Bedeutung zu sehen, die Befreiung von Aberglauben und Unfreiheit, die Rückkehr zum Denken auf naturwissenschaftlichem Boden. Dabei war das holländische Volk damals tief, man kann sagen orthodox religiös und sittlich veranlagt.

Heutzutage, wo die Kenntnis des Baues unseres Körpers und seiner Funktion das Denken und die Kultur unserer Zeit mehr beeinflußt, als sich der einzelne bewußt wird, können wir uns kaum noch eine Vorstellung von der Tragweite solcher Ereignisse machen. Nur das in seiner äußeren Entwicklung auf das Höchste erstarkte Holland konnte das Befreiende einer anatomischen Forschung begreifen. Pieter Paaw errichtete 1597 in Leyden das erste anatomische Theater in Holland. Es ist sehr charakteristisch, daß in dem 1615 von Jakob de Ghein davon angefertigten Stich Männer jeden Standes und Alters, Ritter, Gelehrte, Bauern und Bürger der Sektion zuschauen. Die anatomischen Hörsäle waren damals eine Sehenswürdigkeit und ein Stolz der Städte.

Rembrandt war nicht ohne Vorgänger, als er die Vorsteher der Chirurgengilde bei einer anatomischen Unterrichtsstunde darstellte.

1619 hatte sich Doktor Egbert de Vrij, mit fünf Chirurgen zur Eröffnung des Amsterdamer Anatomiesaales um eine Leiche beschäftigt, von Thomas de Keyser malen lassen.

Im Delfter Krankenhaus befindet sich ein Anatomiegemälde von Michael Langson aus dem Jahre 1617.

1625 malte Nicolaas Elias in Amsterdam die Anatomie des Doktor Johann Holland, genannt Fonteyn*).

Der eminente Fortschritt in der Auffassung Rembrandts bestand darin, daß er die Chirurgen nicht als Porträts der Leiche umstellte, sondern daraus eine Szene machte. Ein jeder

*) Näheres siehe E. Holländer, Die Medizin in der klassischen Malerei. Verlag F. Enke, Stuttgart 1903.

tritt handelnd in dem einheitlichen Vorgang auf, dozierend oder zuhörend.

Man könnte es fast wie eine Allegorie auffassen, daß alles Licht im Bilde sich auf dem Kadaver sammelt und sich auf den Köpfen der Menschen abstuft*).

Die Anatomiestücke der Holländer, die sich den Regentenbildern anschlossen, wiesen dem Volke, was für das Denken ihrer bedeutenden Aerzte die Unterlage war. In Holland gelangten die aufgeklärten Aerzte vielfach zu den höchsten bürgerlichen Ehrenstellen. Tulp, der angesehene Arzt und Anatom, den Rembrandt auf seiner Anatomie dargestellt hat, wurde später zum Bürgermeister von Amsterdam gewählt. In Deutschland kam der erste Professor der Anatomie an der Universität Göttingen, Albrecht der »Schinder«, wie ihn das Volk schimpfte, fast um, weil ihn keiner bedienen und beherbergen wollte. Die Naturwissenschaft blieb nicht ohne Einfluß auf das Denken des Volkes.

Rembrandts Denken und Schaffen ist ein Spiegelbild seiner Zeit. Er war darin der große Sohn seiner Zeit. Es lag in der Luft, daß ein Bahnbrecher kommen mußte, der auf die dogmatischen Regeln der Kunst und ein konstruiertes Schönheitsideal verzichten konnte, um sie durch einen freien, ungezwungenen Blick für seine Umgebung zu ersetzen. Er ist der Schöpfer einer Naturwissenschaft in der Malerei. Das soll nicht heißen eines sklavischen Kopierens der Natur, sondern eines Auffassens der Natur, so wie sie ist, mit ihren Licht- und ihren Schattenseiten, ihrer Schönheit und ihrer Häßlichkeit, ohne vorgefaßte Urteile und ohne ihr fremde Ideale.

Ich muß hier, wenn ich von Naturwissenschaft und Anatomie bei Rembrandt rede, von vornherein einer falschen Auffassung begegnen. Anatomie, das soll nicht heißen anatomische Korrektheit. Es gibt überhaupt in der Anatomie keine absolute anatomische Korrektheit, die organische Natur bringt keine einzige regelmäßige Figur hervor. Je mehr einer sich mit Anatomie beschäftigt, umsomehr lernt er erfahren,

*) C. Neumann, Rembrandt. Berlin und Stuttgart, W. Spemann 1902.

wie sehr hier das Unsymmetrische und Individuelle vorherrscht. So wie das nicht der beste, genialste Baumeister ist, der alles mit dem Zollstab nachmißt und danach konstruiert, so sicher ist nicht ein Anatom, der alles auf Korrektheit messen wollte. Im Gegenteil, es gilt auf Grund einer anatomischen Erfahrung und eines sicheren Sehens, in der Natur das Charakteristische zu finden, das, was man den anatomischen Gedanken nennen könnte. Wenn wir ein naturwissenschaftliches Präparat haben oder in das Mikroskop sehen, so werden wir auch nicht einfach beschreiben, was wir erblicken, sondern es gehören eine Menge Schlüsse und Erfahrungen dazu, um das Wesentliche darin zu sehen. Carl Neumann*) hat deshalb in einem sonst ausgezeichneten Buche die Mediziner doch nicht recht verstanden, wenn er schreibt (S. 390|91): »Mediziner und Orthopäden pflegen, zur Kunstkritik berufen oder nicht, in diesem Punkte am unerbittlichsten zu sein und den Maßstab anatomischer Richtigkeit für den einzigen Wertmesser der Kunst zu erklären. Ein Punkt, in dem die Mediziner in Rembrandts Jahrhundert — nach vielen zu urteilen, die ihm Modell gesessen sind, die Doktoren Tulp und Deyman mit ihren Genossen, die van der Linden, Bonus und Tholinx — künstlerischer empfunden haben müssen, als viele Mediziner von heutzutage.« Wir wissen als Mediziner sehr wohl, wenn wir uns Rembrandt ansehen, daß er auf anatomisch richtiges Zeichnen gar nicht den größten Wert legte, wir meinen jedoch ebenso zu empfinden, daß Rembrandt einen geübten und sicheren Blick für das Charakteristische in dem anatomischen Aufbau hatte, wie vielleicht kein Zweiter nach ihm, daß er den anatomischen Gedanken erfaßt hatte. Wir werden auch in dieser Arbeit bei unserem Thema sehen, wie sehr Rembrandt sich bemüht hat, durch eingehendste Studien aus dem Unwesentlichen das Wesentliche herauszuschälen und richtig zu sehen.

Ebenso verkehrt ist es, in umgekehrter Richtung, Rembrandt von der ästhetischen Seite nehmen zu wollen, ein

*) Carl Neumann, l. c.

Fehler, den in früheren Zeiten an der italienischen Kunst einseitig gebildete Generationen gemacht haben. Sie mußten Rembrandt verkennen. Die Natur ist zunächst nicht ästhetisch, sie idealisiert nicht und ist oft nach landläufigen Begriffen häßlich, sie hat zunächst nur den einen Vorzug, wahr zu sein. Hätte man schon früher Rembrandt mehr von der naturwissenschaftlichen Seite genommen, so hätte man ihn nicht den Maler des Häßlichen, sondern den Maler des Wahren und Tatsächlichen oder der nüchternen Naturwirklichkeit nennen müssen.

So versteht man auch sein Verhältnis zur Antike. Es ist nicht zutreffend, daß Rembrandt die Antike nicht verstanden habe, seine Kunstsammlungen beweisen, daß er Sinn für die Antike besaß, oder gar, daß er sich über die Antike habe lustig machen wollen, wie man ausgesprochen hat, sondern er scheint in allen seinen Werken als vornehmsten Grundsatz sich gesagt zu haben: »Ich kann nicht darstellen, was ich nicht sehe.« So suchte er sich denn für seine antiken Figuren auffallende oder fremdländische Typen, die er am Hafen oder im Armen- oder Judenviertel fand, und umgab sie mit orientalischen Gewändern und Aufputz, wie er ihn fand oder er ihm zur Verfügung stand. So verkörperte sich ihm die Antike in dem von ihm Gesehenen. Hier kann auch die Gegenwart noch von ihm lernen. »Mit Rembrandts Augen in die Welt zu blicken, wird niemand gereuen,« sagt sehr richtig der Verfasser des Buches »Rembrandt als Erzieher«.

Man wird sagen, daß seine Zeit doch noch nicht reif für ihn war, Rembrandt wandelte bald seine Straße einsam, verkannt und verarmt. Aber ist es heute wohl in Wahrheit mit dem Verstehen Rembrandts viel anders? Die einfachen schlichten Wahrheiten der Natur imponieren der großen Menge nicht. Sie sind zu einfach. Besonders fällt ihre Wertschätzung denen schwer, die nur hinter Schulmauern in mittelalterlicher Bücherweisheit, der Welt abgewandt, aufgezogen sind. Ja, gewiß, Rembrandt ist heutzutage Mode, aber es scheint mir, daß oft mehr der Name klingt, als daß sein Werk es ist, das wirkt. Wie selbst dem musikalisch Begabten Bachsche Fugen

nur klar werden, wenn er sie sich ganz nüchtern klarlegt und, ich möchte sagen, sie nachrechnet, so sprechen auch Rembrandtsche Ideen nicht sofort an, wenn man sie nicht mit der Natur vergleicht und mühsam zergliedert, mühsam, wie wir sehen werden, daß es der Meister selbst getan hat. Selbst dem Genie wird es nicht ohne Mühe und Arbeit gegeben. Wie schwer sind allein seine Beleuchtungsverhältnisse zu ergründen, für die das beliebte »Helldunkel« ja nicht mehr wie ein Schlagwort bedeutet.

Auch heute ist Rembrandt nicht das Gemeingut für viele, wie es auf den ersten Augenblick den Anschein haben könnte. Es ist wenigstens nicht leicht, ihm von allen Seiten gerecht zu werden. So möge man denn auch mir verzeihen, wenn ich Rembrandt hier nicht als Maler nehme, mich darin bescheidend und zurückstehend gegen Einsichtsvollere, sondern als Beobachter und Naturforscher.

Der Rembrandt im Palais Arenberg.

»Er stehe fest und sehe sich hier um,
Dem Tüchtigen ist diese Welt nicht stumm.
Was braucht er in die Ewigkeit zu schweifen?
Was er erkennt, läßt sich ergreifen!«
Goethe (Faust).

Auf einem Gemälde von Rembrandt in Brüssel habe ich eine Entdeckung gemacht, die mir für den Realisten Rembrandt sehr charakteristisch zu sein scheint. Sie war der Ausgangspunkt meiner Arbeit (vergl. Titelbild).

Das Bild Rembrandts: »Tobias heilt seinen Vater von der Blindheit«, ist im Privatbesitz des Herzogs von Arenberg und befindet sich in dessen Palais in Brüssel, der einstigen 1548 erbauten Wohnung des Grafen Egmont am kleinen Zaavelplatz. Es enthält eine bekannte, wertvolle Gemäldegalerie, die bei Abwesenheit des Herzogs dem Publikum geöffnet wird.

Dort habe ich das Bild gesehen und als okulistischer Fachmann die überraschende Entdeckung gemacht, daß es sich offenbar um die ganz realistische Darstellung einer alten Staroperation (Reklination, Niederdrückung der Linse) handelt.

Das Bild ist auf Eichenholz gemalt und bezeichnet links an der Stuhllehne: Rembrandt f. 1636. Seine Höhe beträgt 0,48, seine Breite 0,39 Meter, es gehört also zu den kleinsten Bildern, die Rembrandt gemalt hat. Der Gewährsmann des Baedeker· sagt bei dem Bild Rembrandts: vielmehr Salomon Koninck.

S. Koninck war ein Schüler und Nachahmer von Rembrandt und lebte von 1609—56 hauptsächlich in Amsterdam. Seine Gemälde, biblische Stoffe und Porträts, kommen denen von R. oft sehr nahe und können wohl verwechselt werden.

W. Bode, einer der besten Kenner Rembrandtscher Gemälde, zählt in seinem großen Rembrandtwerk (Rembrandt. Ein beschreibendes Verzeichnis seiner Gemälde mit den heliographischen Nachbildungen, eine Geschichte seines Lebens und seiner Kunst. Verlag von Charles Sedlmeyer. Paris 1899) dieses Bild in Bd. III Nr. 216 unter den echten Rembrandts auf.

Wir werden auch in vorliegender Arbeit unten Gründe genug finden (aus Analogien mit anderen Gemälden, z. B. im Louvre, aus den vorliegenden Skizzen etc.) dafür, daß das Bild von Rembrandt und nicht von Salomon Koninck ist.

W. Bode gibt folgende Beschreibung des Bildes: »In einem einfachen Raume sitzt links in der Nähe des Fensters der alte Tobias, dem seine Frau die Hände auf dem Schoße hält, während sein Sohn in grünem Kleide und weißem Turban ihm von hinten mit der von der Reise mitgebrachten Medizin das blinde Auge behandelt. Sein Reisebegleiter, der Engel, in weißem Gewande und mit ausgebreiteten Flügeln, sieht aufmerksam zu. Im dunklen Vordergrund zu äußerst links sind noch zwei Figuren nur undeutlich erkennbar. Die Decke läßt die Struktur des Daches sehen. Im Hintergrund ein Topf über dem Feuer, an der Wand Zwiebeln, daneben Wendeltreppe mit einem Faß darunter. Auf einer Bank neben dem alten Tobias das Reisegewand und der Dolch seines Sohnes. Im Vordergrund links ein Stuhl, ein Spinnrad und ein Korb, rechts ein Hund. Beleuchtung von links durch das Fenster auf die Hauptgruppe.

Kleine, ganze Figuren.«

In der Einleitung zu seinem Werk rühmt Bode noch an dem Bilde »die Feinheit der Charakterisierung, die Bewegung und den Ausdruck der vorhandenen Figuren, die Teilnahme derselben an der Operation, welche der junge Tobias unter Leitung des Engels am Auge seines Vaters vornimmt«. »Es ist in der Verteilung des warmen Abendlichtes, das durch das sehr hohe Fenster einfällt, ein besonders anziehendes Werk dieses Künstlers.«

Das Bild hat nachweislich folgende Besitzer gehabt:

1742 Prince de Carignan.
1800 Geildemeester, Amsterdam.
1829 G. Hilbert, London.
Herzog von Arenberg. Katalog Nr. 52.

Sehen wir uns nun den Vorgang der Operation auf dem Bilde mit den Augen des Fachmannes etwas genauer an.

Wir befinden uns in einer alten, winkeligen Stube, wohl der Eingangshalle oder der sogenannten Diele eines Hauses im alten Amsterdam im Armenviertel. Das Strohdach ist vielfach geflickt und an der alten Wendeltreppe ist das Geländer zum Teil abgebrochen. Es ist kein ärztliches Zimmer, allerhand Gerät deutet auf einen zum Haushalt gehörigen Raum. Wir sehen unter einem hängenden Kessel ein Feuer, ferner ein Faß mit Zapfen, eine Art Anrichte, einen Spinnrocken etc. Wenn wir nach der Genauigkeit der Darstellung der Operation und nach den vielen dazu gemachten Skizzen annehmen müssen, daß Rembrandt den Vorgang genau bei einem Okulisten studiert hat, so hat er die Gruppe nachher in diesem Raum, der ihm offenbar durch seine malerische Anordnung und seine eigenartige, einseitige Beleuchtung besonders lieb war, aufgebaut; wir werden unten S. 43 sehen, daß er dieses Interieur mehrfach benutzt hat, z. B. auf zwei in Paris befindlichen Bildern.

Es entsprach auch so besser dem biblischen Text, an den sich Rembrandt, wenigstens in der ersten Zeit seiner Tätigkeit, streng zu halten pflegte, indem er den Vorgang in das Haus eines alten Juden verlegte.

Die Gruppe ist ganz kunstgerecht nahe an das Fenster gerückt und der Kopf des alten, bärtigen Mannes ist stark nach hinten und etwas nach rechts gedreht, so daß das zu operierende Auge voll und direkt von dem einfallenden Licht beleuchtet wird. Der alte Tobias, ein wunderbarer alter Mann mit weißem Haar und langem Vollbart, sitzt in einem Lehnstuhl. Er hat im Schoß die Hände gefaltet und seine Gattin ergreift von vorn mit der rechten Hand die geschlossenen Hände des Greises und legt ihre linke mit einer unendlichen Liebe und Zartheit auf die Händegruppe. So sind die Hände gegen unwillkürliches Eingreifen in die Operation gesichert. Der junge Tobias, mit dem Turban angetan und im Reisemantel, ein schwarzes Schnurrbärtchen tragend, steht hinter dem Alten und drückt dessen nach hinten und etwas nach rechts dem Lichte zu gewandten Kopf gegen seine Brust, um ihn so ruhig zu stellen, genau so wie wir das auch heute tun, wenn wir bei einem sitzenden Patienten am rechten Auge von oben her etwas vornehmen wollen. Wenn ein Operateur vor dem Patienten steht, so nimmt er sich einmal selbst das einfallende Licht fort, dann aber, was am wichtigsten ist, müßte er, da die Starnadel ganz flach von außen zu an das Auge anzusetzen ist und er das von vorn her über den hohen Nasenrücken nicht kann, für das rechte Auge die linke Hand zum Operieren nehmen. Nach den sehr spärlichen Beschreibungen und Abbildungen, die wir von dem Starstich im Mittelalter haben, nahm man an, daß die alten Aerzte stets vor dem Patienten sitzend operiert hätten, sie mußten dann also amphidexter sein, d. h. am linken Auge die Nadel von außen her mit der rechten, am rechten Auge mit der linken Hand einführen. Es ist das nicht gleich jedermanns Sache, erschwerte die Kunst sicher sehr und erforderte viel Uebung der linken Hand. Auf dem Rembrandtschen Bilde sehen wir zu unserer Freude zum ersten Male, daß im Jahre 1636 in dem kultivierten Amsterdam die Okulisten schon damals diese Schwierigkeit zu umgehen wußten und beim rechten Auge von oben her über den Kopf mit der

rechten Hand kamen. In der Tat mache ich es heutzutage, wie wohl die meisten Augenoperateure, so, daß ich für das rechte Auge, möge der Patient sitzen oder liegen, von oben über den Kopf her komme, für das linke Auge zu Füßen des Patienten stehe, so daß immer die rechte Hand die führende ist. (Vergleiche die fehlerhafte Darstellung auf Taf. I, die fälschlich dem Rembrandt zugeschrieben wird. Der Operateur geht von oben her mit der rechten Hand in das linke Auge, was nie ein Okulist tun wird.)

Die linke Hand des jungen Tobias ruht auf der gerunzelten Stirn des Greises über dem rechten Auge, wie man es tut, um das obere Augenlid hochzuheben. Allerdings könnte diese Fixierung des Lides mit dem Finger (eine andere Feststellung der Lider, wie heutzutage, hatte man damals noch nicht) noch etwas realistischer dargestellt sein. Die Finger müßten etwas tiefer unten nach dem Auge zu sitzen. Immerhin ist der Griff sonst richtig. Vielleicht hat aber Rembrandt die linke Hand absichtlich etwas höher auf die Stirn gelegt, als es der Operateur im Moment des Handelns tut, um nicht die Hände allzu dicht an das Auge zu bringen und damit auf dem kleinen Felde durch die vielen Dinge Unruhe und Unklarheit hervorzurufen.

Die rechte Hand hat zierlich zwischen Daumen und Zeigefinger ein langes, spitzes Instrument, das von oben her den äußeren Rand des Augapfels berührt. Das Instrument ist einer schmalen runden Nadel vergleichbar, die oben leicht kolbig anschwillt und sich allmählich nach unten zuspitzt. Es ist eine regelrechte Starnadel und der Vorgang eine alte Staroperation oder die Niederdrückung (Reklination) des Stares.

Der Engel, ein schöner, junger Mann in lichtem Gewande, dessen Gesicht von dem vollen milden Fensterlicht durchflutet ist, rechts vom Operateur stehend, halb vorgebeugt, sieht mit sehr aufmerksamen, gespannten Blicken und etwas ängstlichen Mienen dem Schauspiel zu, ohne sich an dem Vorgang zu beteiligen.

Geschichtliches über den Starstich.

»Mehr Licht.« Goethe.

Zum näheren Verständnis sind hier wohl einige anatomische und historische Erläuterungen am Platz.

Wir sehen von dem Auge zunächst die Augenlider, im wesentlichen Duplikaturen der äußeren Haut zum Schutz des Augapfels. Sie bedecken geschlossen den Augapfel und lassen geöffnet ein liegend mandelförmiges Stück des Augapfels frei. Der Augapfel selbst ist umschlossen von einer weißlichen, sehnenharten Haut, der Lederhaut oder Sclera, die ihm eine annähernd kuglige Form gibt. Vorne sitzt dem Augapfel eine im Durchmesser etwa 12 Millimeter betragende, völlig durchsichtige Haut mit stärkerer Krümmung auf, wie das Uhrglas der Uhr, die Hornhaut oder Cornea. Von ihr sehen wir im wesentlichen nur den Lichtreflex an ihrer Oberfläche. Unter dieser Haut folgt die vordere Augenkammer, mit einer wäßrigen Flüssigkeit angefüllt. Darauf folgt die Iris oder Regenbogenhaut, das Farbige im Auge, die in der Mitte ein schwarzes Loch hat, die Pupille. Dieses Loch ist von hinten her ausgefüllt mit einem durchsichtigen, linsenförmigen Körper, der Augenlinse, die im wesentlichen das Licht sammelt und ein Bildchen von der Außenwelt auf der Netzhaut entwirft, gerade so wie das z. B. ein photographisches Objektiv auf der Platte tut.

Das Wesen des grauen Stares beruht nun darin, daß sich die Linse im Auge grau trübt. Die Pupille sieht dann nicht mehr tiefschwarz aus, sondern grau, was der Krankheit den Namen gegeben hat, so wie bei dem sogenannten grünen Star ein meergrüner Schimmer aus der Pupille kommt und beim schwarzen Star die Pupille einfach schwarz bleibt. Das sind Namen aus der Zeit vor Erfindung des Augenspiegels, als man noch keine genaueren Diagnosen über das Innere des Auges

stellen konnte. Früher glaubte man, nach dem Ausdruck der griechischen Schriftsteller Celsus und Galen, daß bei dem grauen Star oder Katarakt sich ein graues Häutchen vor der Linse bilde. Erst 1682 wies Maitre Jean nach, daß der graue Star kein Häutchen vor der Linse, sondern eine Trübung der Linse selbst sei.

Bei dem grauen Star ist im übrigen das Auge gesund. Wenn man also die getrübte Linse aus dem Bereich der Pupille entfernt, so kann das Licht von außen wieder zu der Netzhaut gelangen und das Auge sieht. Allerdings ist ein optischer Wert, die Linse, verloren gegangen, ihn kann man aber vor dem Auge anbringen, es ist das die sogenannte Starbrille.

Es gibt nun drei Wege, die getrübte Linse aus dem Bereich der Pupille zu entfernen:

1. man drückt sie mit einer Nadel nach unten zu in den Glaskörperraum (Starstich, Depressio, Reclinatio lentis);
2. man holt sie aus dem Auge heraus (Extractio lentis);
3. man löst sie auf (Suffusio lentis).

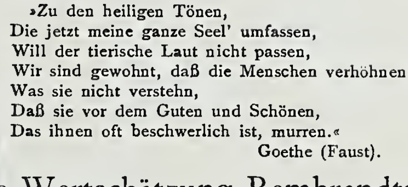
Die erstgenannte Operationsmethode ist seit vielen Jahrhunderten geübt worden. Wahrscheinlich war der Starstich den alten Griechen in ihrer Blütezeit noch unbekannt. Die erste genauere Beschreibung dieser Operation finden wir bei Celsus (Liber VII Cap. 7). Nach ihm wird die Methode, mit einer spitzen Nadel in die Lederhaut von außen her einzustechen und die Linse herabzudrücken, die griechische Methode genannt.

Aulus Cornelius Celsus, Verfasser einer Art Enzyklopädie der Geisteswissenschaften, lebte zur Zeit von Nero in Rom. Von allen Abteilungen seines Werkes ist nur die über Medizin vollständig auf uns gekommen, sie bildet das berühmteste medizinische Werk in der römischen Literatur. Seine Darstellung ist meisterhaft nach Inhalt und Form, besonders wertvoll ist der chirurgische Teil der Schrift*). »Besondere

*) Siehe die soeben erschienene deutsche Ausgabe: Aulus Cornelius Celsus. Ueber die Arzneiwissenschaft in 8 Büchern von W. Frieboes. Braunschweig, Fr. Vieweg & Sohn 1906. Das Werk bietet das höchste Interesse.

Einleitung.

Rembrandt als Naturbeobachter.



»Zu den heiligen Tönen,
Die jetzt meine ganze Seel' umfassen,
Will der tierische Laut nicht passen,
Wir sind gewohnt, daß die Menschen verhöhnen
Was sie nicht verstehn,
Daß sie vor dem Guten und Schönen,
Das ihnen oft beschwerlich ist, murren.«
Goethe (Faust).



ie Wertschätzung Rembrandts hat im Laufe der Zeit vielfach gewechselt. Der junge Rembrandt war in seiner Vaterstadt Leyden und in Amsterdam ein beliebter und gesuchter Künstler, während er schon auf der Höhe seines Könnens die Gunst der großen Menge eingebüßt hatte. Nicht äußerlich, aber in seinem inneren Wirken gereichte ihm das zum Glück. Es fiel ihm nicht mehr zu, Arbeit nach dem Geschmack des Publikums zu liefern, sondern er konnte, seinem Gefühl, seinem Genie allein folgend, Werke schaffen, wie sie ihm gefielen, Porträts oder Stoffe, die seine Phantasie meist biblischen oder mythologischen Erzählungen entlehnte.

Schon bald nach seinem Tode aber rechneten ausländische Galerien und fürstliche Liebhaber, höher denkend als das undankbare Vaterland, es sich zur Ehre an, Werke des geschätzten holländischen Malers zu besitzen. Erst im Beginn des 19. Jahrhunderts, das an einseitigem Klassizismus erkrankt war, das allein die schönen Linien Raffaels und seiner süßlichen mo-

*) Initiale: Rembrandt zeichnend. Nach einem Selbstporträt in Dresden.

dernen Nachempfinder, der sogenannten Nazarener, schätzte, kam Rembrandt als der Maler des Häßlichen und Farblosen in völligen Verruf. Dann kam in unserer Zeit wieder der Umschwung.

So hoch wie heute ist Rembrandt nie eingeschätzt worden. Es war noch ein kühnes Wort eines vereinzelten Mannes, als Eugen Delacroix 1851 auf seiner Reise durch Holland in sein Tagebuch schrieb: »Vielleicht wird man einmal entdecken, daß Rembrandt ein viel größerer Maler ist als Raffael.« Sich selbst entschuldigend fügt er aber gleich hinzu: »Ich schreibe da eine Gotteslästerung, über die allen Leuten von der Akademie die Haare zu Berge stehen werden . . . es ist aber nicht in der Ordnung, daß man gesteinigt wird, wenn man sagt, der große Holländer habe mehr malerischen Gewinn in sich gehabt als Raffael.«

Und heutzutage? Das Urteil von Delacroix ist zum mindesten nicht mehr verblüffend, mag man ihm zustimmen oder nicht. Es blieb unserer Zeit vorbehalten, Rembrandt in seiner ganzen Größe zu verstehen, nicht nur als Maler, sondern auch in seinen anderen Eigenschaften.

Das ist sicher kein Zufall! Es ist nur eine logische Konsequenz, daß erst in dem Zeitalter der Naturwissenschaften ein Rembrandt auf den Gipfel seines Ruhmes gelangen konnte. Ich meine nicht die Naturwissenschaften im engeren Sinne, sondern den Sinn für die offene, einfache Auffassung der uns umgebenden Dinge und die sich daraus ergebende Wertschätzung der wirklichen Lebensvorgänge, wie sie, von den Naturwissenschaften ausgehend, heute alle Kreise durchdrungen hat, in höherem Grade, wie diese sich meist dessen bewußt werden. Erst ein naturwissenschaftlich denkendes Geschlecht konnte Rembrandt ganz verstehen. Solange man gewohnt war, alles nur nach dem Maßstab von festgelegten Schönheitsregeln zu beurteilen, die Natur nur mit einer gefärbten Brille zu beobachten und vor der Wirklichkeit, die oft brutal ist, die Augen zu verschließen, solange man es für geistreich hielt, erst zu denken und dann zu beobachten —

anstatt umgekehrt, so lange mußte Rembrandt als der Maler des Häßlichen, Ordinären und Abstoßenden dastehen.

Es ist mir immer als eine merkwürdige Tatsache erschienen, daß die Geistesrichtungen sich so rasch und so stark in ihren Richtungen gegenseitig beeinflussen. Eine idealisierende, philosophierende Zeit in der Medizin und der Naturwissenschaft fällt zeitlich immer ungefähr zusammen mit der gleichen Richtung in Literatur und darstellender Kunst. Als man von den Naturwissenschaften gelernt hatte, sich endlich von Philosophie und festgelegten Regeln frei zu machen und sich zunächst an rein nüchterne, kleine, oft scheinbar bedeutungslose Tatsachen zu halten, folgte bald auch in der Malerei die Richtung des Realismus. Zugleich schrieb Zola seine für die Literatur von weittragendster Bedeutung werdenden naturalistischen Romane. Auch in der Musik, die ja nie ganz realistisch werden kann, ist dieses Hinneigen und Suchen danach, das Freiwerden von geheiligten Regeln in dieser Epoche zu finden. Dem Genius Richard Wagners gelang es, nach dem Pathos eines Meyerbeer, aus dem Starrwerden alter Regeln natürlichere Bahnen einzuschlagen und natürlich empfindende Menschen auf die Bühne zu stellen. Solche Richtungen zu inaugurieren bleibt vorbehalten ganz vereinzelten auserwählten Geistern, welche die Menschen zunächst hassen und verfolgen, am liebsten kreuzigen und verbrennen möchten. Sind sie dann mit ihrem Schaffen durchgedrungen, hat ihr Wollen und Können, oft unmerklich, das Denken breiter Schichten beeinflußt, so kommt das furchtbare, große Heer der öden Nachbeter, welche sich »Moderne« nennen, welche sich nicht erinnern, daß modern von Mode herkommt, welche nicht merken, daß sie Nachahmer anstatt Pfadfinder sind, und welche endlich, die Richtung übertreibend, dem Genie sein Bestes nehmen, die weise Mäßigung.

Natürlich, ein jeder ist aus seiner Zeit geboren, auch ein Rembrandt. Auch Rembrandt wäre in einem anderen Jahrhundert ein anderer geworden. Es ist aber das Wesen des Genies, daß es seine Zeit versteht und den neuen Errungen-

schaften seiner Zeit Töne ablauscht, die ein anderer vor ihm nicht verstanden hat. Was heute nicht mehr vereinzelt dasteht, obgleich es immer noch etwas Seltenes und Großes ist, die einfache, nüchterne Naturbeobachtung und Darstellung — das erstaunt uns an dem Manne in dem Beginn des 17. Jahrhunderts, an seiner vorausahnenden Sprache. Und doch war Rembrandt ein Kind seiner Zeit, wie wir im folgenden sehen werden.

Der anatomische Gedanke in Holland.

»Diese Richtung ist gewiß,
Immer schreite, schreite!
Finsternis und Hindernis
Drängt mich nicht zur Seite.«
Goethe.

Während Deutschland noch von dem unglückseligen dreißigjährigen Glaubenskrieg überzogen wurde, hatte Holland die beiden Großmächte der damaligen Welt überwunden, Spanien und den Katholizismus. Wie in fruchtbarer, lange brachgelegener Erde die Blumen, so blühten als üppige Pflanzen Industrie und Wissenschaft auf und machten Holland zum Mittelpunkt der damaligen Kultur. Ein freies, stolzes Bürgertum erhob sein Haupt und fühlte, daß es seine Entwicklung darin fände, mit beiden Füßen fest auf dem eigenen Boden zu stehen. Nicht die Pracht der Höfe, nicht der Pomp spanischer oder italienischer weltlicher und geistlicher Fürsten war mehr tonangebend, sondern ein behäbiges, wohlhabendes Bürgertum in evangelischem Geiste, das seine Wurzeln in der Wirklichkeit fand. So entstand denn auch aus einer prächtigen, höfischen Kunst eine gut bürgerliche Darstellung der einfach gesehenen Dinge. Die Muttergottes war nicht mehr die hohe Himmelskönigin, die mit Gold, Edelsteinen und kostbaren Gewändern angetan auf prunkvollem Throne saß, sondern die einfache gute Frau aus dem Volk, die Mutter, die mit ihrem Kinde fühlte, weinte und litt.

Ganz besonders war diese Richtung in der Wissenschaft erkennbar. Die Naturwissenschaft erhob ihr Haupt, die Beobachtung begann. Als Merkstein ist die Einführung der

anatomischen Forschung, der Kenntnis vom Bau oder den Funktionen unseres Körpers, die die Grundlage allen Denkens sein sollte, zu bezeichnen. Sie hat die Menschheit nach langem Stumpfsein wesentlich höher gehoben und vom Aberglauben und Vorurteil in vielen Dingen freier gemacht.

Die Natur hat die Erscheinung des Todes für den Menschen mit Schrecken und Grauen umgeben. Und dieses Gefühl verläßt auch den Mediziner nicht ganz bei dem Betreten der Totenkammer. Größer ist aber hier dem nach Wahrheit dürstenden Geist der Wunsch, das schönste und erhabenste Kunstwerk der Natur in seinem Wesen zu ergründen: das Wunderwerk des menschlichen Leibes, seine Zusammensetzung und seine Funktion. Es gab in früheren Zeiten Künstler, welche das Wesen der Kunst nicht in der Darstellung des Schönen erblickten, sondern in der vollendeten Wiedergabe des wirklichen Lebens und seiner Erscheinungsformen. Solche Geister mußte es reizen, die innere Schönheit des menschlichen Leibes kennen zu lernen. Den wirklichen Künstler, d. h. den Beobachter und Schilderer der Wirklichkeit, wie den Naturforscher, hat es deshalb stets mit heißem Streben erfüllt, sich nicht mit der äußeren Form des menschlichen Aktes zu begnügen, sondern ihn in seinem wundervollen inneren Aufbau kennen zu lernen, zur Befriedigung des Dranges nach Wahrheit und zur Aufklärung unseres Denkens. Doch Vorurteile und Verbote der orthodoxen Kirche standen solchen Bestrebungen schroff entgegen. Bekannt ist die Skizze, auf der Michelangelo und Antonio della Torre in der Nacht bei Kerzenschein die heimliche Sektion einer Leiche vornehmen. Von jedem des glänzenden Dreigestirns am Sternenhimmel der italienischen Hochrenaissance, Leonardo da Vinci, Michelangelo, Raffael, besitzen wir Zeichnungen, welche beweisen, daß sie an der Leiche Studien gemacht haben. Gewiß, die Renaissance der anatomischen Forschung ging von Italien aus durch den großen Vesal, aber dort war sie nur das Vorrecht vereinzelter, erlauchter Geister, sie wagte sich bei den nach Schönheit dürstenden Italienern nicht in die

Oeffentlichkeit. Erst dem freien, im protestantischen Glauben erstarkten Neuholland blieb es vorbehalten, in der Zergliederung und Entschleierung des Innern des menschlichen Körpers ein Ereignis von der weittragendsten Bedeutung zu sehen, die Befreiung von Aberglauben und Unfreiheit, die Rückkehr zum Denken auf naturwissenschaftlichem Boden. Dabei war das holländische Volk damals tief, man kann sagen orthodox religiös und sittlich veranlagt.

Heutzutage, wo die Kenntnis des Baues unseres Körpers und seiner Funktion das Denken und die Kultur unserer Zeit mehr beeinflußt, als sich der einzelne bewußt wird, können wir uns kaum noch eine Vorstellung von der Tragweite solcher Ereignisse machen. Nur das in seiner äußeren Entwicklung auf das Höchste erstarkte Holland konnte das Befreiende einer anatomischen Forschung begreifen. Pieter Paaw errichtete 1597 in Leyden das erste anatomische Theater in Holland. Es ist sehr charakteristisch, daß in dem 1615 von Jakob de Ghein davon angefertigten Stich Männer jeden Standes und Alters, Ritter, Gelehrte, Bauern und Bürger der Sektion zuschauen. Die anatomischen Hörsäle waren damals eine Sehenswürdigkeit und ein Stolz der Städte.

Rembrandt war nicht ohne Vorgänger, als er die Vorsteher der Chirurgengilde bei einer anatomischen Unterrichtsstunde darstellte.

1619 hatte sich Doktor Egbert de Vrij, mit fünf Chirurgen zur Eröffnung des Amsterdamer Anatomiesaales um eine Leiche beschäftigt, von Thomas de Keyser malen lassen.

Im Delfter Krankenhaus befindet sich ein Anatomiegemälde von Michael Langson aus dem Jahre 1617.

1625 malte Nicolaas Elias in Amsterdam die Anatomie des Doktor Johann Holland, genannt Fonteyn*).

Der eminente Fortschritt in der Auffassung Rembrandts bestand darin, daß er die Chirurgen nicht als Porträts der Leiche umstellte, sondern daraus eine Szene machte. Ein jeder

*) Näheres siehe E. Holländer, Die Medizin in der klassischen Malerei. Verlag F. Enke, Stuttgart 1903.

tritt handelnd in dem einheitlichen Vorgang auf, dozierend oder zuhörend.

Man könnte es fast wie eine Allegorie auffassen, daß alles Licht im Bilde sich auf dem Kadaver sammelt und sich auf den Köpfen der Menschen abstuft*).

Die Anatomiestücke der Holländer, die sich den Regentenbildern anschlossen, wiesen dem Volke, was für das Denken ihrer bedeutenden Aerzte die Unterlage war. In Holland gelangten die aufgeklärten Aerzte vielfach zu den höchsten bürgerlichen Ehrenstellen. Tulp, der angesehene Arzt und Anatom, den Rembrandt auf seiner Anatomie dargestellt hat, wurde später zum Bürgermeister von Amsterdam gewählt. In Deutschland kam der erste Professor der Anatomie an der Universität Göttingen, Albrecht der »Schinder«, wie ihn das Volk schimpfte, fast um, weil ihn keiner bedienen und beherbergen wollte. Die Naturwissenschaft blieb nicht ohne Einfluß auf das Denken des Volkes.

Rembrandts Denken und Schaffen ist ein Spiegelbild seiner Zeit. Er war darin der große Sohn seiner Zeit. Es lag in der Luft, daß ein Bahnbrecher kommen mußte, der auf die dogmatischen Regeln der Kunst und ein konstruiertes Schönheitsideal verzichten konnte, um sie durch einen freien, ungezwungenen Blick für seine Umgebung zu ersetzen. Er ist der Schöpfer einer Naturwissenschaft in der Malerei. Das soll nicht heißen eines sklavischen Kopierens der Natur, sondern eines Auffassens der Natur, so wie sie ist, mit ihren Licht- und ihren Schattenseiten, ihrer Schönheit und ihrer Häßlichkeit, ohne vorgefaßte Urteile und ohne ihr fremde Ideale.

Ich muß hier, wenn ich von Naturwissenschaft und Anatomie bei Rembrandt rede, von vornherein einer falschen Auffassung begegnen. Anatomie, das soll nicht heißen anatomische Korrektheit. Es gibt überhaupt in der Anatomie keine absolute anatomische Korrektheit, die organische Natur bringt keine einzige regelmäßige Figur hervor. Je mehr einer sich mit Anatomie beschäftigt, umsomehr lernt er erfahren,

*) C. Neumann, Rembrandt. Berlin und Stuttgart, W. Spemann 1902.

wie sehr hier das Unsymmetrische und Individuelle vorherrscht. So wie das nicht der beste, genialste Baumeister ist, der alles mit dem Zollstab nachmißt und danach konstruiert, so sicher ist nicht ein Anatom, der alles auf Korrektheit messen wollte. Im Gegenteil, es gilt auf Grund einer anatomischen Erfahrung und eines sicheren Sehens, in der Natur das Charakteristische zu finden, das, was man den anatomischen Gedanken nennen könnte. Wenn wir ein naturwissenschaftliches Präparat haben oder in das Mikroskop sehen, so werden wir auch nicht einfach beschreiben, was wir erblicken, sondern es gehören eine Menge Schlüsse und Erfahrungen dazu, um das Wesentliche darin zu sehen. Carl Neumann*) hat deshalb in einem sonst ausgezeichneten Buche die Mediziner doch nicht recht verstanden, wenn er schreibt (S. 390|91): »Mediziner und Orthopäden pflegen, zur Kunstkritik berufen oder nicht, in diesem Punkte am unerbittlichsten zu sein und den Maßstab anatomischer Richtigkeit für den einzigen Wertmesser der Kunst zu erklären. Ein Punkt, in dem die Mediziner in Rembrandts Jahrhundert — nach vielen zu urteilen, die ihm Modell gesessen sind, die Doktoren Tulp und Deyman mit ihren Genossen, die van der Linden, Bonus und Tholinx — künstlerischer empfunden haben müssen, als viele Mediziner von heutzutage.« Wir wissen als Mediziner sehr wohl, wenn wir uns Rembrandt ansehen, daß er auf anatomisch richtiges Zeichnen gar nicht den größten Wert legte, wir meinen jedoch ebenso zu empfinden, daß Rembrandt einen geübten und sicheren Blick für das Charakteristische in dem anatomischen Aufbau hatte, wie vielleicht kein Zweiter nach ihm, daß er den anatomischen Gedanken erfaßt hatte. Wir werden auch in dieser Arbeit bei unserem Thema sehen, wie sehr Rembrandt sich bemüht hat, durch eingehendste Studien aus dem Unwesentlichen das Wesentliche herauszuschälen und richtig zu sehen.

Ebenso verkehrt ist es, in umgekehrter Richtung, Rembrandt von der ästhetischen Seite nehmen zu wollen, ein

*) Carl Neumann, l. c.

Fehler, den in früheren Zeiten an der italienischen Kunst einseitig gebildete Generationen gemacht haben. Sie mußten Rembrandt verkennen. Die Natur ist zunächst nicht ästhetisch, sie idealisiert nicht und ist oft nach landläufigen Begriffen häßlich, sie hat zunächst nur den einen Vorzug, wahr zu sein. Hätte man schon früher Rembrandt mehr von der naturwissenschaftlichen Seite genommen, so hätte man ihn nicht den Maler des Häßlichen, sondern den Maler des Wahren und Tatsächlichen oder der nüchternen Naturwirklichkeit nennen müssen.

So versteht man auch sein Verhältnis zur Antike. Es ist nicht zutreffend, daß Rembrandt die Antike nicht verstanden habe, seine Kunstsammlungen beweisen, daß er Sinn für die Antike besaß, oder gar, daß er sich über die Antike habe lustig machen wollen, wie man ausgesprochen hat, sondern er scheint in allen seinen Werken als vornehmsten Grundsatz sich gesagt zu haben: »Ich kann nicht darstellen, was ich nicht sehe.« So suchte er sich denn für seine antiken Figuren auffallende oder fremdländische Typen, die er am Hafen oder im Armen- oder Judenviertel fand, und umgab sie mit orientalischen Gewändern und Aufputz, wie er ihn fand oder er ihm zur Verfügung stand. So verkörperte sich ihm die Antike in dem von ihm Gesehenen. Hier kann auch die Gegenwart noch von ihm lernen. »Mit Rembrandts Augen in die Welt zu blicken, wird niemand gereuen,« sagt sehr richtig der Verfasser des Buches »Rembrandt als Erzieher«.

Man wird sagen, daß seine Zeit doch noch nicht reif für ihn war, Rembrandt wandelte bald seine Straße einsam, verkannt und verarmt. Aber ist es heute wohl in Wahrheit mit dem Verstehen Rembrandts viel anders? Die einfachen schlichten Wahrheiten der Natur imponieren der großen Menge nicht. Sie sind zu einfach. Besonders fällt ihre Wertschätzung denen schwer, die nur hinter Schulmauern in mittelalterlicher Bücherweisheit, der Welt abgewandt, aufgezogen sind. Ja, gewiß, Rembrandt ist heutzutage Mode, aber es scheint mir, daß oft mehr der Name klingt, als daß sein Werk es ist, das wirkt. Wie selbst dem musikalisch Begabten Bachsche Fugen

nur klar werden, wenn er sie sich ganz nüchtern klarlegt und, ich möchte sagen, sie nachrechnet, so sprechen auch Rembrandtsche Ideen nicht sofort an, wenn man sie nicht mit der Natur vergleicht und mühsam zergliedert, mühsam, wie wir sehen werden, daß es der Meister selbst getan hat. Selbst dem Genie wird es nicht ohne Mühe und Arbeit gegeben. Wie schwer sind allein seine Beleuchtungsverhältnisse zu ergründen, für die das beliebte »Helldunkel« ja nicht mehr wie ein Schlagwort bedeutet.

Auch heute ist Rembrandt nicht das Gemeingut für viele, wie es auf den ersten Augenblick den Anschein haben könnte. Es ist wenigstens nicht leicht, ihm von allen Seiten gerecht zu werden. So möge man denn auch mir verzeihen, wenn ich Rembrandt hier nicht als Maler nehme, mich darin bescheidend und zurückstehend gegen Einsichtsvollere, sondern als Beobachter und Naturforscher.

Der Rembrandt im Palais Arenberg.

»Er stehe fest und sehe sich hier um,
Dem Tüchtigen ist diese Welt nicht stumm.
Was braucht er in die Ewigkeit zu schweifen?
Was er erkennt, läßt sich ergreifen!«
Goethe (Faust).

Auf einem Gemälde von Rembrandt in Brüssel habe ich eine Entdeckung gemacht, die mir für den Realisten Rembrandt sehr charakteristisch zu sein scheint. Sie war der Ausgangspunkt meiner Arbeit (vergl. Titelbild).

Das Bild Rembrandts: »Tobias heilt seinen Vater von der Blindheit«, ist im Privatbesitz des Herzogs von Arenberg und befindet sich in dessen Palais in Brüssel, der einstigen 1548 erbauten Wohnung des Grafen Egmont am kleinen Zaavelplatz. Es enthält eine bekannte, wertvolle Gemäldegalerie, die bei Abwesenheit des Herzogs dem Publikum geöffnet wird.

Dort habe ich das Bild gesehen und als okulistischer Fachmann die überraschende Entdeckung gemacht, daß es sich offenbar um die ganz realistische Darstellung einer alten Staroperation (Reklination, Niederdrückung der Linse) handelt.

Das Bild ist auf Eichenholz gemalt und bezeichnet links an der Stuhllehne: Rembrandt f. 1636. Seine Höhe beträgt 0,48, seine Breite 0,39 Meter, es gehört also zu den kleinsten Bildern, die Rembrandt gemalt hat. Der Gewährsmann des Baedeker sagt bei dem Bild Rembrandts: vielmehr Salomon Koninck.

S. Koninck war ein Schüler und Nachahmer von Rembrandt und lebte von 1609—56 hauptsächlich in Amsterdam. Seine Gemälde, biblische Stoffe und Porträts, kommen denen von R. oft sehr nahe und können wohl verwechselt werden.

W. Bode, einer der besten Kenner Rembrandtscher Gemälde, zählt in seinem großen Rembrandtwerk (Rembrandt. Ein beschreibendes Verzeichnis seiner Gemälde mit den heliographischen Nachbildungen, eine Geschichte seines Lebens und seiner Kunst. Verlag von Charles Sedlmeyer. Paris 1899) dieses Bild in Bd. III Nr. 216 unter den echten Rembrandts auf.

Wir werden auch in vorliegender Arbeit unten Gründe genug finden (aus Analogien mit anderen Gemälden, z. B. im Louvre, aus den vorliegenden Skizzen etc.) dafür, daß das Bild von Rembrandt und nicht von Salomon Koninck ist.

W. Bode gibt folgende Beschreibung des Bildes: »In einem einfachen Raume sitzt links in der Nähe des Fensters der alte Tobias, dem seine Frau die Hände auf dem Schoße hält, während sein Sohn in grünem Kleide und weißem Turban ihm von hinten mit der von der Reise mitgebrachten Medizin das blinde Auge behandelt. Sein Reisebegleiter, der Engel, in weißem Gewande und mit ausgebreiteten Flügeln, sieht aufmerksam zu. Im dunklen Vordergrund zu äußerst links sind noch zwei Figuren nur undeutlich erkennbar. Die Decke läßt die Struktur des Daches sehen. Im Hintergrund ein Topf über dem Feuer, an der Wand Zwiebeln, daneben Wendeltreppe mit einem Faß darunter. Auf einer Bank neben dem alten Tobias das Reisegewand und der Dolch seines Sohnes. Im Vordergrund links ein Stuhl, ein Spinnrad und ein Korb, rechts ein Hund. Beleuchtung von links durch das Fenster auf die Hauptgruppe.

Kleine, ganze Figuren.«

In der Einleitung zu seinem Werk rühmt Bode noch an dem Bilde »die Feinheit der Charakterisierung, die Bewegung und den Ausdruck der vorhandenen Figuren, die Teilnahme derselben an der Operation, welche der junge Tobias unter Leitung des Engels am Auge seines Vaters vornimmt«. »Es ist in der Verteilung des warmen Abendlichtes, das durch das sehr hohe Fenster einfällt, ein besonders anziehendes Werk dieses Künstlers.«

Das Bild hat nachweislich folgende Besitzer gehabt:

1742 Prince de Carignan.
1800 Geildemeester, Amsterdam.
1829 G. Hilbert, London.
Herzog von Arenberg. Katalog Nr. 52.

Sehen wir uns nun den Vorgang der Operation auf dem Bilde mit den Augen des Fachmannes etwas genauer an.

Wir befinden uns in einer alten, winkeligen Stube, wohl der Eingangshalle oder der sogenannten Diele eines Hauses im alten Amsterdam im Armenviertel. Das Strohdach ist vielfach geflickt und an der alten Wendeltreppe ist das Geländer zum Teil abgebrochen. Es ist kein ärztliches Zimmer, allerhand Gerät deutet auf einen zum Haushalt gehörigen Raum. Wir sehen unter einem hängenden Kessel ein Feuer, ferner ein Faß mit Zapfen, eine Art Anrichte, einen Spinnrocken etc. Wenn wir nach der Genauigkeit der Darstellung der Operation und nach den vielen dazu gemachten Skizzen annehmen müssen, daß Rembrandt den Vorgang genau bei einem Okulisten studiert hat, so hat er die Gruppe nachher in diesem Raum, der ihm offenbar durch seine malerische Anordnung und seine eigenartige, einseitige Beleuchtung besonders lieb war, aufgebaut; wir werden unten S. 43 sehen, daß er dieses Interieur mehrfach benutzt hat, z. B. auf zwei in Paris befindlichen Bildern.

Es entsprach auch so besser dem biblischen Text, an den sich Rembrandt, wenigstens in der ersten Zeit seiner Tätigkeit, streng zu halten pflegte, indem er den Vorgang in das Haus eines alten Juden verlegte.

Die Gruppe ist ganz kunstgerecht nahe an das Fenster gerückt und der Kopf des alten, bärtigen Mannes ist stark nach hinten und etwas nach rechts gedreht, so daß das zu operierende Auge voll und direkt von dem einfallenden Licht beleuchtet wird. Der alte Tobias, ein wunderbarer alter Mann mit weißem Haar und langem Vollbart, sitzt in einem Lehnstuhl. Er hat im Schoß die Hände gefaltet und seine Gattin ergreift von vorn mit der rechten Hand die geschlossenen Hände des Greises und legt ihre linke mit einer unendlichen Liebe und Zartheit auf die Händegruppe. So sind die Hände gegen unwillkürliches Eingreifen in die Operation gesichert. Der junge Tobias, mit dem Turban angetan und im Reisemantel, ein schwarzes Schnurrbärtchen tragend, steht hinter dem Alten und drückt dessen nach hinten und etwas nach rechts dem Lichte zu gewandten Kopf gegen seine Brust, um ihn so ruhig zu stellen, genau so wie wir das auch heute tun, wenn wir bei einem sitzenden Patienten am rechten Auge von oben her etwas vornehmen wollen. Wenn ein Operateur vor dem Patienten steht, so nimmt er sich einmal selbst das einfallende Licht fort, dann aber, was am wichtigsten ist, müßte er, da die Starnadel ganz flach von außen zu an das Auge anzusetzen ist und er das von vorn her über den hohen Nasenrücken nicht kann, für das rechte Auge die linke Hand zum Operieren nehmen. Nach den sehr spärlichen Beschreibungen und Abbildungen, die wir von dem Starstich im Mittelalter haben, nahm man an, daß die alten Aerzte stets vor dem Patienten sitzend operiert hätten, sie mußten dann also amphidexter sein, d. h. am linken Auge die Nadel von außen her mit der rechten, am rechten Auge mit der linken Hand einführen. Es ist das nicht gleich jedermanns Sache, erschwerte die Kunst sicher sehr und erforderte viel Uebung der linken Hand. Auf dem Rembrandtschen Bilde sehen wir zu unserer Freude zum ersten Male, daß im Jahre 1636 in dem kultivierten Amsterdam die Okulisten schon damals diese Schwierigkeit zu umgehen wußten und beim rechten Auge von oben her über den Kopf mit der

rechten Hand kamen. In der Tat mache ich es heutzutage, wie wohl die meisten Augenoperateure, so, daß ich für das rechte Auge, möge der Patient sitzen oder liegen, von oben über den Kopf her komme, für das linke Auge zu Füßen des Patienten stehe, so daß immer die rechte Hand die führende ist. (Vergleiche die fehlerhafte Darstellung auf Taf. I, die fälschlich dem Rembrandt zugeschrieben wird. Der Operateur geht von oben her mit der rechten Hand in das linke Auge, was nie ein Okulist tun wird.)

Die linke Hand des jungen Tobias ruht auf der gerunzelten Stirn des Greises über dem rechten Auge, wie man es tut, um das obere Augenlid hochzuheben. Allerdings könnte diese Fixierung des Lides mit dem Finger (eine andere Feststellung der Lider, wie heutzutage, hatte man damals noch nicht) noch etwas realistischer dargestellt sein. Die Finger müßten etwas tiefer unten nach dem Auge zu sitzen. Immerhin ist der Griff sonst richtig. Vielleicht hat aber Rembrandt die linke Hand absichtlich etwas höher auf die Stirn gelegt, als es der Operateur im Moment des Handelns tut, um nicht die Hände allzu dicht an das Auge zu bringen und damit auf dem kleinen Felde durch die vielen Dinge Unruhe und Unklarheit hervorzurufen.

Die rechte Hand hat zierlich zwischen Daumen und Zeigefinger ein langes, spitzes Instrument, das von oben her den äußeren Rand des Augapfels berührt. Das Instrument ist einer schmalen runden Nadel vergleichbar, die oben leicht kolbig anschwillt und sich allmählich nach unten zuspitzt. Es ist eine regelrechte Starnadel und der Vorgang eine alte Staroperation oder die Niederdrückung (Reklination) des Stares.

Der Engel, ein schöner, junger Mann in lichtem Gewande, dessen Gesicht von dem vollen milden Fensterlicht durchflutet ist, rechts vom Operateur stehend, halb vorgebeugt, sieht mit sehr aufmerksamen, gespannten Blicken und etwas ängstlichen Mienen dem Schauspiel zu, ohne sich an dem Vorgang zu beteiligen.

Geschichtliches über den Starstich.

»Mehr Licht.« Goethe.

Zum näheren Verständnis sind hier wohl einige anatomische und historische Erläuterungen am Platz.

Wir sehen von dem Auge zunächst die Augenlider, im wesentlichen Duplikaturen der äußeren Haut zum Schutz des Augapfels. Sie bedecken geschlossen den Augapfel und lassen geöffnet ein liegend mandelförmiges Stück des Augapfels frei. Der Augapfel selbst ist umschlossen von einer weißlichen, sehnenharten Haut, der Lederhaut oder Sclera, die ihm eine annähernd kuglige Form gibt. Vorne sitzt dem Augapfel eine im Durchmesser etwa 12 Millimeter betragende, völlig durchsichtige Haut mit stärkerer Krümmung auf, wie das Uhrglas der Uhr, die Hornhaut oder Cornea. Von ihr sehen wir im wesentlichen nur den Lichtreflex an ihrer Oberfläche. Unter dieser Haut folgt die vordere Augenkammer, mit einer wäßrigen Flüssigkeit angefüllt. Darauf folgt die Iris oder Regenbogenhaut, das Farbige im Auge, die in der Mitte ein schwarzes Loch hat, die Pupille. Dieses Loch ist von hinten her ausgefüllt mit einem durchsichtigen, linsenförmigen Körper, der Augenlinse, die im wesentlichen das Licht sammelt und ein Bildchen von der Außenwelt auf der Netzhaut entwirft, gerade so wie das z. B. ein photographisches Objektiv auf der Platte tut.

Das Wesen des grauen Stares beruht nun darin, daß sich die Linse im Auge grau trübt. Die Pupille sieht dann nicht mehr tiefschwarz aus, sondern grau, was der Krankheit den Namen gegeben hat, so wie bei dem sogenannten grünen Star ein meergrüner Schimmer aus der Pupille kommt und beim schwarzen Star die Pupille einfach schwarz bleibt. Das sind Namen aus der Zeit vor Erfindung des Augenspiegels, als man noch keine genaueren Diagnosen über das Innere des Auges

stellen konnte. Früher glaubte man, nach dem Ausdruck der griechischen Schriftsteller Celsus und Galen, daß bei dem grauen Star oder Katarakt sich ein graues Häutchen vor der Linse bilde. Erst 1682 wies Maitre Jean nach, daß der graue Star kein Häutchen vor der Linse, sondern eine Trübung der Linse selbst sei.

Bei dem grauen Star ist im übrigen das Auge gesund. Wenn man also die getrübte Linse aus dem Bereich der Pupille entfernt, so kann das Licht von außen wieder zu der Netzhaut gelangen und das Auge sieht. Allerdings ist ein optischer Wert, die Linse, verloren gegangen, ihn kann man aber vor dem Auge anbringen, es ist das die sogenannte Starbrille.

Es gibt nun drei Wege, die getrübte Linse aus dem Bereich der Pupille zu entfernen:

1. man drückt sie mit einer Nadel nach unten zu in den Glaskörperraum (Starstich, Depressio, Reclinatio lentis);
2. man holt sie aus dem Auge heraus (Extractio lentis);
3. man löst sie auf (Suffusio lentis).

Die erstgenannte Operationsmethode ist seit vielen Jahrhunderten geübt worden. Wahrscheinlich war der Starstich den alten Griechen in ihrer Blütezeit noch unbekannt. Die erste genauere Beschreibung dieser Operation finden wir bei Celsus (Liber VII Cap. 7). Nach ihm wird die Methode, mit einer spitzen Nadel in die Lederhaut von außen her einzustechen und die Linse herabzudrücken, die griechische Methode genannt.

Aulus Cornelius Celsus, Verfasser einer Art Enzyklopädie der Geisteswissenschaften, lebte zur Zeit von Nero in Rom. Von allen Abteilungen seines Werkes ist nur die über Medizin vollständig auf uns gekommen, sie bildet das berühmteste medizinische Werk in der römischen Literatur. Seine Darstellung ist meisterhaft nach Inhalt und Form, besonders wertvoll ist der chirurgische Teil der Schrift*). »Besondere

*) Siehe die soeben erschienene deutsche Ausgabe: Aulus Cornelius Celsus. Ueber die Arzneiwissenschaft in 8 Büchern von W. Frieboes. Braunschweig, Fr. Vieweg & Sohn 1906. Das Werk bietet das höchste Interesse.

malen; das Bild ist das bekannte Jugendwerk Rembrandts, die »Anatomie« genannt.

Wahrscheinlich gab dieser Auftrag den Anlaß, daß Rembrandt im Jahre 1632 von Leyden nach Amsterdam übersiedelte, vier Jahre ehe er das Bild der Staroperation malte. Durch Tulp, der immer mehr an Ansehen gewann, kam Rembrandt dann in Beziehung zu dortigen angesehenen Medizinern und zur Medizin, die den Naturbeobachter und Realisten Rembrandt interessieren mußte.

Besonders der berühmte Schüler von Tulp, Jakob van Meekren, beschäftigte sich mit der operativen Augenheilkunde*).

Job Janszoon van Meek'ren, geboren in Amsterdam, war Schüler von Tulp, wurde 1635 zum Chirurgen befördert und übte hauptsächlich die chirurgische Praxis in seinem Geburtsorte aus, wo er nicht allein Stadtchirurg, sondern auch Chirurg der Admiralität und des Krankenhauses war und einen sehr großen Ruf als Operateur erlangte. Tulp nennt ihn »chirurgus industrius« und Haller »celebris et candidus chirurgus«. Er starb 1666. Nach seinem Tode wurden seine »Heel- en geneeskonstige aanmerkingen« veröffentlicht: Amsterdam 1668, Haag 1673; deutsch Nürnberg 1675; lateinisch von Abrah. Blasius, Amsterdam 1682, Rotterdam 1730. (Siehe: Biogr. Lexikon hervorr. Aerzte. Wien 1886. C. E. Daniël.)

Auf meine Anfrage hatte Professor M. Straub in Amsterdam die Liebenswürdigkeit, das erhaltene Werk von Jakob van Meekren, Heel- en geneeskonstige aanmerkingen, das in der Bibliothek zu Amsterdam aufbewahrt wird, auf diese meine Arbeit hin einzusehen.

Professor Straub schreibt mir: »In einem Nachtrage sind in dem Bande van Meekrens noch sechzehn Arbeiten gesammelt, die er selbst nicht zu den anderen gefügt hatte. Darunter: ,Von einem gegeben Raht über das Auge eines Herrn und

*) Auf dem Anatomiebild von Rembrandt befindet sich van Meekren nicht. Die Namen der sieben porträtierten Vorsteher der Chirurgengilde sind uns erhalten. Sie stehen auf dem Blatt, das der links oben und neben dem Anatom stehende Chirurg in der Hand hat. Das Bild ist 1632 gemalt und van Meekren wurde erst 1635 zum Chirurgen befördert.

Anzeigung des Processus Ciliaris.‘ Es ist eine schriftliche Konsultation, darin van Meekren einem jungen, einseitig blinden Herrn die (Irr)lehre der Cataracta auseinandersetzt, verdeutlicht durch eine Figur, und ihm für den nächsten April die Depressio vorschlägt. Eine Schrift führt das Datum: 13. November 1650, Amsterdam. Van Meekren war Wundarzt in Amsterdam und hat offenbar die Operation geübt. Er spricht von Reifung und von Ueberreife harter Stare, die wieder emporkommen, wenn man sie ‚gestrichen‘ hat. In einer anderen Arbeit beschreibt er und bildet ab eine von ihm erfundene Nadel für die Punktion der Hornhaut beim Eiterauge.«

Die 1675 erschienene deutsche Uebersetzung des Werkes ist schlecht und gibt kein gutes Bild von dem klaren Stil und der genauen Beobachtung des Autors. Auch die Figur, welche zu der uns interessierenden Arbeit gehört, ist in der deutschen Uebersetzung nicht so gut wie im Original.

Es gab also zu Rembrandts Zeiten in Amsterdam einen viel beschäftigten und gut beobachtenden Wundarzt, der auch Augenoperationen machte und mit der Reclinatio cataractae gut vertraut war.

Da van Meekren ein Schüler Tulps war, den Rembrandt gemalt und in dessen Kreise er verkehrt hat, so war es wohl dieser Janszoon van Meekren, bei dem Rembrandt sich die Staroperation angesehen und seine zahlreichen Studien danach gemacht hat.

Der Weg zu solchen Studien war gegeben. Als Rembrandt in den Darstellungen zur Tobiassage dazu kam, die Heilung des blinden Tobias von der Blindheit darzustellen, sagte sich dieser große Realist: »Ich kann nicht darstellen, was ich nicht gesehen habe. Eine Heilung von der Blindheit gibt es, folglich muß ich mir das ansehen, ehe ich einen solchen Vorgang male.« Van Meekren erklärte den Vorgang, gab ihm die Gelegenheit, eine solche Operation zu sehen und seine Studien zu machen.

Die Tobiassage.

Luthers Uebersetzungsfehler.

»Doch dieser Mangel läßt sich ersetzen;
Wir lernen das Ueberirdische schätzen,
Wir sehnen uns nach Offenbarung,
Die nirgends würd'ger und schöner brennt
Als in dem neuen Testament.
Mich drängt's den Grundtext aufzuschlagen,
Mit redlichem Gefühl einmal
Das heilige Original
In mein geliebtes Deutsch zu übertragen.«
Goethe (Faust).

Noch einen Punkt müssen wir betrachten. Rembrandt hat sich, wenigstens in der ersten Zeit seines Schaffens, bei der Darstellung biblischer Vorgänge immer streng an den Text gehalten. Wie schon in der Einleitung gesagt, ist der Vorwurf der Heilung des blinden Tobias sehr oft vor und nach der Zeit Rembrandts von Malern gewählt worden. Alle weichen in ihrer Auffassung von der Rembrandts stark ab. So verschieden die Darstellungen sind, niemals meines Wissens ist früher oder später wieder der Akt als Augenoperation aufgefaßt worden.

Ist diese Auffassung nach dem Text der Bibel nun wohl richtig? Verfolgen wir kurz den Inhalt und Wortlaut der Sage. In der Bibel, in dem apokryphischen Buch Tobiae heißt es mit Fortlassung der uns hier nicht interessierenden Stellen:

Kap. 1. Es war ein Mann mit Namen Tobias, aus dem Stamm Naphthali. Derselbe ward gefangen zu den Zeiten Salmanassers, des Königs von Assyrien.

Er zeugete einen Sohn, welchen er auch Tobias nannte.

Kap. 2, 10. Es begab sich aber auf einen Tag, da er heimkam und müde war und sich neben eine Wand legte und einschlief;

Schmeißte eine Schwalbe aus ihrem Neste, das fiel ihm also heiß in die Augen, davon ward er blind.

Kap. 6. Und (der junge) Tobias zog hin und ein Hünd-

lein lief mit ihm. Und die erste Tagereise blieb er bei dem Wasser Tigris.

Und ging hin, daß er seine Füße wüsche; und siehe ein großer Fisch fuhr heraus, ihn zu verschlingen.

Vor dem erschrak Tobias und schrie mit lauter Stimme und sprach: O Herr, er will mich fressen.

Und der Engel sprach zu ihm: Ergreife ihn bei den Floßfedern und ziehe ihn heraus. Und er zog ihn auf das Land; da zappelte er vor seinen Füßen.

Da sprach der Engel: Haue den Fisch voneinander; das Herz, die Galle und die Leber behalte dir, denn sie sind sehr gut zur Arznei.

Da fragte Tobias den Engel, und sprach zu ihm: Ich bitte dich, Azaria, mein Bruder, du wollest mir sagen, was man für Arznei machen kann von den Stücken, die du hast heißen behalten?

Da sprach der Engel: Wenn du die Stücklein vom Herzen legest auf glühende Kohlen, so vertreibt solcher Rauch allerlei böse Gespenster von Mann und Frau, also daß sie nicht mehr schaden können.

Und die Galle vom Fisch ist gut, die Augen damit zu salben, daß sie einem den Star vertreibe.

Und Raphael sprach zu Tobias: Bald, wenn du wirst ins Haus kommen, so bete und rufe zum Herrn, und danke ihm, und gehe danach zu deinem Vater und küsse ihn.

Und alsbald salbe ihm die Augen mit der Galle vom Fisch, welche du bei dir hast; so werden von Stund an seine Augen geöffnet werden, und dein Vater wird wieder sehend und sehr froh werden.

Da lief der Hund vorhin, welchen sie mit sich genommen hatten und wedelte mit seinem Schwanz, sprang und stellete sich fröhlich.

Und sein blinder Vater stand eilend auf und eilete, daß er sich stieß.

Da rief er einen Knecht, der ihn bei der Hand führete, seinem Sohn entgegen.

Dergleichen tat die Mutter und küßten ihn und weineten beide vor Freuden. Und als sie gebetet hatten und Gott gedanket, setzten sie sich zusammen nieder.

Da nahm Tobias von der Galle des Fisches und salbete dem Vater seine Augen. Und er litte das fast eine halbe Stunde.

Und der Star ging ihm von den Augen, wie ein Häutlein von einem Ei.

Und Tobias nahm es, und zog es von seinen Augen, und alsbald war er wieder sehend.

Aus dem Text geht hervor, daß die Heilung des Tobias von der Blindheit nicht eigentlich als reines Wunder aufgefaßt wird. Und er litte es fast eine halbe Stunde, das deutet eine intensive ärztliche Tätigkeit an, ein Handeln, Bemühen und Erdulden der Handlung. Es ist offenbar die Aufzeichnung eines Aktes alter Volksmedizin, einer Handlung, die wahrscheinlich seinerzeit besonderes Aufsehen gemacht hat und deshalb von dem Chronisten aufgezeichnet worden ist. Wir können uns den Vorgang auch medizinisch erklären. Dem alten Tobias war der Kot einer Schwalbe in die Augen gefallen, der wohl entweder rein mechanisch, durch seine Fallenergie, oder durch eine ätzende Wirkung die Oberfläche der Hornhaut, »das Fenster des Auges«, verletzt hatte. Tobias bekam eine oberflächliche Hornhauttrübung. Es ist das somit ein ganz verständlicher Vorgang. Die Entstehung eines Stars, also einer Trübung der Linse, die tiefer im Auge liegt, wäre kaum so zu erklären, ebenso wie der Vorgang der Heilung eines Stars durch äußere Manipulationen unmöglich wäre. Nun ergibt sich mir die interessante Entdeckung, daß die Bibel sich im Urtext richtiger ausdrückt, als Luther in seiner Uebersetzung. In dem griechischen Text heißt die betreffende Stelle der Bibel (Buch Tobias, Kap. 11, v. 14): „Καὶ ἐλεπίσθη ἀπὸ τῶν κανθῶν τῶν ὀφθαλμῶν αὐτοῦ

τὰ λευκώματα“ *). Leukoma ist aber noch heutzutage in der Augenheilkunde der Ausdruck für eine intensive Hornhauttrübung. Luther, indem er den ihm wahrscheinlich geläufigen Ausdruck Star gebrauchte, beging einen Uebersetzungsfehler. Es müßte also wohl heißen »Und das Hornhautfell ging ihm von den Augen wie das Häutlein von einem Ei«**).

Man hat den Vorgang vielfach als eine Augenmassage aufgefaßt.

Die Salbe mit der gepulverten Galle des Fisches wurde in das Auge gestrichen und nun mit dem Daumen tüchtig gerieben. Und er litte das fast eine halbe Stunde. So kann der Vorgang gewesen sein, und so ist auch eine Heilung denkbar. Die späteren Maler stellen die Heilung des Tobias denn auch vielfach als Augenmassage dar. In meinem Besitz befindet sich z. B. ein Oelgemälde von Herrlein, anno 1766 gemalt, in der Art des Tiepolo. Dort sieht man, wie der junge Tobias mit dem Daumen emsig auf dem geschlossenen Augenlide des blinden Mannes reibt, so wie es die moderne Augenheilkunde tun würde (siehe auch hinten Taf. XII).

Für die ophthalmologischen Fachleute möchte ich hinzufügen, daß sich mir der Vorgang durch ein Narbenpterygium, deutsch Flügelfell, am ungezwungensten zu erklären scheint. Nach einer geringfügigen Verletzung oder auch ganz von selbst kann die Bindehaut der Augen anfangen sich langsam als ein dünnes milchiges Häutchen über die durchsichtige Hornhaut hinzuziehen. Im Orient geschieht das viel häufiger als bei uns. Reisende berichten z. B., daß es in Indien sehr häufig sei, und daß es dort umherziehende Künstler gäbe, die das Fell fassen und es geschickt von der Hornhaut abziehen, so daß der Blinde dann wieder sehen kann. In der Tat wäre hierfür der Vergleich: das Hornhautfell ging von

*) Die apokryphischen Bücher der Bibel, wozu auch das Buch Tobias gehört, sind uns in griechischer Schrift, nicht in hebräischer überliefert.

**) Das Buch Tobias ist erst sehr spät geschrieben. Man schätzt zwischen 180 vor Christi Geburt und Christi Geburt. Das war zu einer Zeit, als die aus Griechenland stammende Heilkunde sehr hoch stand.

seinen Augen, »wie das Häutlein von einem Ei«, so treffend, wie er besser nicht sein könnte.

Rembrandt hat sich offenbar an die Luthersche Bibelübersetzung gehalten, dort steht »Staar«, in der holländischen Bibel der gleiche Ausdruck. In seiner Neigung, sich bei seinen Darstellungen streng an den biblischen Vorgang zu halten*), gerät er in ein Dilemma. Dem unerbittlichen Naturalisten, dem medizinische Dinge nicht fremd waren, der die Muskeln an der Leiche studiert hatte, der mit hervorragenden Medizinern verkehrte, konnte es nicht in den Sinn kommen, ohne Studium, ohne genaue Orientierung einen solchen Akt zu malen. Er mußte davon erfahren, daß man wohl einen Star beseitigen könne, einem Starkranken das Augenlicht wieder geben könne, aber nur und ganz allein durch eine Operation**), nun und nimmer durch eine Salbung der Augen irgend welcher Art. Dem Wort »Star« zuliebe wich er deshalb von dem Text der Bibel ab, er ließ das Salben der Augen fort und suchte die Staroperation zu studieren. Aus den von ihm vorliegenden Skizzen werden wir sehen, daß Rembrandt sich den Vorgang von allen Seiten genau angesehen hat, ehe er zur Darstellung schritt.

Ueber die Heilung des Tobias von der Blindheit existiert eine berühmte alte medizinische Dissertation aus dem Jahre 1743.

Tobiae leucomata, Dissertatio medica dilucidata, quam praecide Burg. David. Mauchart. Tubing. 1743. (Enthalten in den Disputationes chir. selectae von Albertus Haller. Tom. I. Lausanae 1755. Deutsche Ausgabe: Des Herrn Albrecht von Haller auserlesene chir. Disputationes von Fr. A. Weiz, Bd. I. Leipzig 1777.)

Der deutsche Text der Tobiassage ist dort revidiert nach der griechischen Edition des Buches Tobias, die Drusius ver-

*) cf. z. B. C. Neumann, Rembrandt. Verlag von W. Spemann 1902. S. 516 »In der Frühzeit pflegt sich Rembrandt sehr an den Text zu halten«.

**) Nebenbei bemerkt, der Satz gilt auch heute noch, alle entgegengesetzten Behauptungen und Ankündigungen beruhen auf Täuschungen oder Schwindel.

anstaltet und Fabricius ins Lateinische übersetzt hat (Jo. Alb. Fabricii Liber Tobiae, Judith etc. Francof. u. Lips. 1631), und lautet vielfach anders als die Luthersche Ausgabe:

und ich schlief an der Wand des Hofes ein. Auch war weder mein Gesicht bedeckt, noch wußte ich, daß auf der Mauer Vögel wohneten.

Und meine Augen waren offen, und die Vögel ließen ihren Koth in meine Augen fallen, und es entstunden weiße Häute in denselben, auch ging ich zu den Aerzten, aber sie konnten mir nicht Hülfe schaffen*).

Vers 8. Mit der Galle aber bestreiche die Augen eines Menschen, der ein weißes Fell (leucoma, albugo) auf den Augen hat, und er wird gesund werden.

Vers 10. Und sein Sohn ging zu ihm, und nahm seinen Vater.

Und er spritzte die Galle in seine Augen, und sprach: sei guten Mutes, Vater.

Da aber die Augen von der Galle angegriffen wurden**), rieb Tobias seine Augen, und die weißen Felle schälten sich von seinen Augenwinkeln ab.

Vers 14. Siehe! Ich kann meinen Sohn Tobias wieder sehen.

---

*) Der Kot der Schwalben hat beizende, ätzende Eigenschaften.

**) Fischgalle ist übrigens als altes Augenheilmittel bekannt.

Pseudorembrandtsche Gemälde
gleicher Art.

Ich habe im Lauf der Zeit Kenntnis erhalten von einigen wenigen weiteren Gemälden, die denselben Stoff: »Tobias heilt seinen Vater von der Blindheit« auf dieselbe Weise, d. h. als Starstich behandeln. Es handelt sich ohne Ausnahme um Bilder, die Rembrandt zugeschrieben werden, jedoch von Schülern oder Nachahmern Rembrandts stammen. Selbständig ist kein Künstler auf die Idee gekommen, so darzustellen, weder vor noch nach Rembrandt. Da diese Gemälde also nahe Beziehungen zu dem Brüsseler Rembrandt haben, wollen wir sie im Anschluß besprechen.

1) Der van den Eckhout in Braunschweig.

Als mich 1904 eine ärztliche Konsultation nach Braunschweig führte, benutzte ich die Gelegenheit, mir die herrliche dortige Galerie anzusehen, namentlich Rembrandts wunderbares, farbenprächtiges Familienbild aus der letzten Zeit seines Wirkens (Nr. 228). Ich fand dort ein Gemälde »Tobias heilt seinen Vater von der Blindheit« (Kat.-Nr. 262) als ein Werk G. van den Eckhouts bezeichnet, das dem Bild Rembrandts in Brüssel sehr ähnlich ist.

Gerbrand van den Eckhout war ein Maler, der 1621—1674 in Amsterdam lebte und zu den eigentlichsten Schülern Rembrandts gehörte. Das Reichsmuseum in Amsterdam besitzt z. B. die »Ehebrecherin« von ihm. Viele seiner Werke sind von denen Rembrandts kaum zu trennen. Ich bitte wegen solcher Belehrungen die Kunstgelehrten um Verzeihung, das sind ja für sie bekannte Dinge, und ich will mit diesen Kenntnissen weder sie belehren noch damit prunken, aber ich schreibe ja auch, um meinen vielleicht minder unterrichteten Fachgenossen Interesse und Anregung zu geben.

W. Bode nennt das Bild eine alte Kopie des Bildes von Rembrandt. Dies ist auch zweifellos richtig. Mit einigen Abweichungen ist das Bild nur eine freie Kopie des Brüsseler. Von welcher Hand sie auch gefertigt sei, sie kommt dem Original in vielen Punkten nicht gleich.

Ein Vergleich fällt sehr zu Ungunsten des Braunschweiger Bildes aus. Zunächst ist der köstliche braune Goldton Rembrandts ersetzt durch ein durchgehend stumpfes Graubraun. Es ist ein ganz anderes Kolorit, das das Bild besitzt. Auch die Lichtsammlung am Fenster ist nicht so meisterhaft durchgeführt. Der Ausdruck in den Gesichtern der beteiligten Personen ist weniger treffend. Besonders trifft das für den Patienten, den alten Tobias, zu. Wir vermissen die Spannung der Gesichtsmuskeln, den Ausdruck der Angst und des momentanen Schmerzes, und besonders der charakteristische Zug, daß der Mund geöffnet ist, fehlt. Die unendlich liebevolle Art, mit der seine Gattin, auf einem Stuhl vor ihm sitzend, die Hände des Operierten hält, kommt nicht so zum Ausdruck wie bei Rembrandt.

Was das auffallendste ist, das Braunschweiger Bild ist in der Breite um ein Drittel größer als das Brüsseler. Nach rechts zu sieht man die Treppe, welche im Rembrandtschen Bild nur im oberen Teil sichtbar ist, von Anfang an ganz aufsteigen. Dahinter rechts findet sich noch ein Herd mit Küchengerät. Das in der Bibel erwähnte Hündchen des Tobias, das auf den zahlreichen Darstellungen Rembrandts aus der Tobiassage fast nie fehlt, ist auf dem Brüsseler Bild nur drei Viertel da, der Kopf fehlt. In Braunschweig sehen wir, daß es eine oben und noch mehr rechts sitzende Katze anbellt.

Da im übrigen das Bild in Braunschweig zweifellos eine Kopie des Rembrandtschen darstellt, so muß das letztere Bild später nach rechts zu stark beschnitten sein. Und zwar läßt sich aussagen, daß dies wohl relativ spät geschehen ist. Dafür spricht folgender Befund.

In der im Jahre 1755 von A. de Marcenay nach dem Rembrandtschen Bild gefertigten Radierung, von der ein Exemplar

in meinem Besitz ist, geht das Bild nach rechts zu noch weiter als jetzt, der Hund ist noch ganz auf dem Bild, aber nicht so weit wie bei der alten van Eckhout zugeschriebenen Kopie. Wahrscheinlich hat also schon eine kleine Beschneidung des Bildes nach rechts zu stattgefunden, ehe die Marcenaysche Radierung entstand, einer Partie, die wahrscheinlich schon sehr dunkel war und im übrigen auch nicht sehr interessant ist. Vielleicht hat dann später noch einmal eine Beschneidung des Bildes nach beiden Seiten hin stattgehabt. Nach rechts zu um ein weniges, da der Hund heutzutage auf dem Rembrandtschen Bild nur noch ohne Kopf zu sehen ist und der Eingang zur Treppe fehlt, ganz unlogische Dinge, die Rembrandt sicher nicht so gemalt hätte, und nach links zu um ein erhebliches Stück, da auf dem Marcenayschen Stich noch eine Gruppe von fünf Zuschauern herauskommen, die als Zuschauer oder wartende Patienten an der Wand auf einer Bank sitzen oder daneben stehen. Von diesen sind auf den beiden Gemälden nur die zwei vordersten sichtbar. Marcenay hat diese in seinem sonst Punkt für Punkt genau nach dem Original gehaltenen Stich sicher nicht aus seiner Phantasie hinzugefügt. Ich denke mir, daß die wohl sehr geschwärzten, von den Lichtpartien abgelegenen Partien den späteren Besitzern der Bilder nichts mehr sagten, nicht mehr gefielen und deshalb fortgeschnitten worden sind. Man war in solchen Handlungen früher nicht so pietätvoll wie heute.

Wir finden in der Behandlung unseres Bildes eine Analogie zu der Beschneidung der berühmten »Nachtwache« Rembrandts in Amsterdam.

Das Interieur mit der Wendeltreppe, wie es uns also am besten auf der Braunschweiger Kopie entgegentritt, ist angefertigt unter Benutzung der beiden kleinen Philosophenbilder im Louvre zu Paris.

Kat.-Nr. 409 (im C. Bodeschen Werk Bd. II Nr. 121): Der Philosoph vor dem geöffneten Buch. Um 1633 gemalt.

Kat.-Nr. 408 (bei Bode Bd. II Nr. 122): Der Philosoph in stiller Betrachtung. Bezeichnet: 1633.

Aehnliches: Esau am Sterbelager Isaaks, im Besitz des Earl of Brownlow (Bode Bd. II Nr. 217), und

Der heilige Franziskus im Gebet. Im Besitz von Alfred Beit in London.

---

2) Das Gemälde in Heidelberg (s. Taf. I).

Ein drittes, mit Rembrandt bezeichnetes Gemälde, das den gleichen Vorgang darstellt, befindet sich in süddeutschem Privatbesitz und wurde mir freundlichst leihweise überlassen. Es ist 32 Zentimeter lang und 23,5 Zentimeter hoch, auf altes Lindenholz gemalt, bezeichnet rechts unten: Rembrandt. f. 1637. Bei flüchtigem Blick haben die Figuren Rembrandtsche Charaktere. Dem Maler hat auch das Rembrandtsche Bild oder die Skizzen dazu vorgelegen, es ist derselbe Vorgang dargestellt mit denselben Figuren, wenn auch der Raum und die Gruppierung ganz anders ist. Der Patient sitzt in rotem phantastischem Mantel mit prächtigem Gürtel, wie ein orientalischer Fürst aussehend, auf einer Art Treppe. Seine Gattin, eine alte, gebeugte Frau, der Figur bei Rembrandt sehr ähnlich, links sitzend, hält leicht den auf das Geländer aufgelegten Arm des Tobias am Handgelenk. Der Arzt, alias junge Tobias, wie bei Rembrandt mit Turban und Feder angetan, hinter ihm stehend, sticht von oben mit einem spitzen Instrument in das linke Auge. Der Engel sitzt rechts am Tisch in weißem Gewand (Taf. I).

Abgesehen davon, daß alles schlechter gezeichnet ist, ergeben sich bei einigem Zusehen viele Widersinnigkeiten und Unmöglichkeiten. Die Beleuchtungsverhältnisse sind nicht beobachtet und falsch, die Gruppe sitzt in der Tiefe des Zimmers fast an der Tür, wo nichts gesehen werden kann. Das zur Operation bestimmte Auge ist vom Licht abgewendet, der Operateur sticht, mit der rechten Hand von oben kommend, in das linke Auge, beides Unmöglichkeiten. Während das Instrument im Auge ist, sieht der Operateur anderswohin. Kurz, der Maler hat ein gewisses Kompositionstalent, er hat



Starstich.

Gemälde in süddeutschem Privatbesitz. Nachahmer des Rembrandt.

den Vorgang aber nie gesehen und beobachtet, sondern aus seiner Phantasie komponiert und deshalb falsch dargestellt.

Die Bezeichnung »Rembrandt« ist nicht später aufgesetzt, sondern liegt in der Farbe. Die Prüfung des Bildes durch Fachgelehrte (Herr Geh. Rat W. Bode und Professor Hauser in Berlin hatten die große Güte, das Gemälde daraufhin anzusehen) ergab, daß es nicht älter ist als höchstens von der Mitte des 18. Jahrhunderts an, vielleicht jünger, da Einzelheiten schon damals künstlich alt gemacht sind.

---

3) **Das Gemälde in Parma** (s. Taf. II).

Giuseppe Albertotti, Professor der Ophthalmologie, früher in Modena, jetzt in Padua, hat bereits im Jahre 1897 in den Annali di ottalmologia Bd. XXVI S. 18 die Aufmerksamkeit auf ein in der Galerie zu Parma befindliches Bild aus der Schule Rembrandts gelenkt, auf dem der Starstich, am rechten Auge mit der rechten Hand ausgeführt, getreulich wiedergegeben ist. Herrn Professor J. Hirschberg in Berlin verdanke ich den Hinweis auf diese Notiz (cfr. Zentralbl. f. prakt. Augenheilk. 1906 Dez.-Heft S. 363).

Das Original in Parma (Saal II, Kat.-Nr. 34) kenne ich nicht. Es existierte bisher auch keine Photographie des Bildes. Es ist beschrieben in dem Buch: La R. Galleria di Parma per Corrodo Ricci. Parma. Edit. W. L. Battei, pag. 17.

Professor Laudedeo Eesti, der Direktor der königlichen Galerie in Parma, hatte die große Liebenswürdigkeit, das Bild für mich photographieren zu lassen. Es ist in meiner Arbeit als Taf. II reproduziert.

Das Bild ist in Parma benannt: Tobias heilt seinen Vater von der Blindheit. Scuola olandese. Es ist in Oel auf Leinwand ausgeführt und hat eine Höhe von 0,58 Meter und eine Breite von 0,36. Albertotti schreibt es einem Schüler Rembrandts zu. Herrn Professor Eesti verdanke ich noch folgende

Notizen. Hinten ist in den Schriftzeichen des beginnenden 18. Jahrhunderts zu lesen: Rembrant (sic!)
Gerretsz
van Ryn.

In geringer Entfernung davon und in derselben Höhe befindet sich eine andere Inschrift, die nur teilweise erhalten ist und von Ricci nicht erwähnt ist (ein wenig älter als die erste):
Vm d an
RevBrant

Das Bild stammt aus Mailand und wurde 1839 von der Galerie angekauft. Es ist sehr gut erhalten, ohne Uebermalung und sehr fein in der Farbenstimmung (Eesti).

Wir sehen vier Figuren dargestellt, knapp im Raum stehend, ohne erkennbare Details im Hintergrund. Ein intensiv helles Licht strahlt von links aus und spiegelt sich intensiv auf den vier, dem Licht zugewandten Gesichtern. Der alte Tobias, ein schöner Greis mit langem, weißem Haar und ebensolchem Bart, sitzt und hat den Kopf nach links gewendet. Der junge Tobias, mit dem charakteristischen Turban auf dem Kopf (wie auf dem Brüsseler Bild), beugt sich von links seitlich und vorn her dicht zu dem Kopf des Vaters hin. Mit dem Zeigefinger der linken Hand zieht er das obere Augenlid des rechten Auges nach oben und sticht mit der in der rechten Hand befindlichen spitzen Nadel von außen her in das Auge ein. Eine der beiden jungen Frauengestalten steht hinter der Gruppe und streckt die (viel zu groß geratene) linke Hand vor, als wolle sie den Kopf des Greises halten helfen. Die andere steht seitlich rechts, schaut aufmerksam und etwas ängstlich zu und hat die zusammengelegten Hände in etwas theatralischer Weise erhoben.

So sicher man sieht, daß der Maler Rembrandts Art angenommen hat, ja die Rembrandtschen Darstellungen gleicher Art studiert hat, so sicher erkennt, wer sich etwas mehr mit Rembrandt beschäftigte, daß das Bild nicht von der Hand des Meisters selbst ist. Es ist bei aller Aehnlichkeit der einzelnen Figuren eine ganz andere Anschauungsweise und eine



Gemälde in Parma. Nachahmer des Rembrandt.

andere Handschrift darin. Bei aller Feinheit der Zeichnung und Gruppierung haben die Figuren etwas modellhaft Zusammengestelltes und sind mit allen Gliedern in einer lebhaften theatralischen Bewegung, wie sie Rembrandt fremd ist, und wie sie auch bei der Wirklichkeit einer solchen Operation im höchsten Maße unnatürlich sein würde.

Derselben Ansicht war auch Herr Dr. Valentiner vom Kupferstichkabinett zu Berlin, ein ausgezeichneter Rembrandtkenner, der vermutete, daß das Bild vielleicht von dem Holländer B. Cuyp sein könnte, einem Maler, der gern Rembrandtsche Figuren und Sujets aufnahm (Benjamin Gerritsz Cuyp, geb. 1612 in Dordrecht, gest. 1652 ebenda). Jedenfalls ist das Bild aus späterer Zeit, in der starke italienische Einflüsse sich in der holländischen Malweise geltend machten.

Kupferstiche.

Der Kupferstich von Marcenay.

Das Rembrandtsche Bild ist zweimal radiert worden. Zum ersten Male von A. de Marcenay. Der Titel des Blattes lautet:

»Tobie recouvrant la vue«. Dedié a Monsieur le Marquis De Voyen d'argenson. Gravé d'aprés l'original de son Cabinet, haut de 17 pouces sur 14 de large. Par son tres humble et tres obéissant serviteur, de Marcenay, 1755.

(Antoine de Marcenay war Maler und Kupferstecher, geb. 1724 in Arnay le Duc, † 1811 in Paris. Als Radierer ahmte er mit vielem Geschick Rembrandt van Rijn und besonders seine Kaltnadelbehandlung nach. Außer Tobias existiert von ihm noch Frauenbildnis (1768) nach Rembrandt und R. mit der Palette.)

Die Radierung ist 26 Zentimeter hoch und 22 Zentimeter breit.

Auf dieser Radierung operiert der junge Tobias mit der linken Hand. Vor einiger Zeit gingen durch die Zeitungen Notizen, wonach Rembrandt wahrscheinlich linkshändig gewesen sei. Auf seinen Radierungen seien auch so oft links hantierende Menschen dargestellt. Unsere Radierung würde also auch ein Beispiel dafür sein. Doch ist das eine irrtümliche Auffassung. So eine Radierung aus alter Zeit stellt ja nur ein Negativ dar. Es wird alles wie im Spiegelbild gesehen, daher vertauschen sich auf dem Bild die rechte und linke Hand. Früher zeichnete der Radierer sein Bild mit der Nadel auf die Kupferplatte ab, wurde diese dann auf das Papier abgedruckt, so erschien natürlich rechts und links vertauscht. Heutzutage vermeidet der Künstler diese

Umdrehung des Bildes. Es gelingt ihm dieses mit Hilfe der Photographie. Er verfährt dabei folgendermaßen, wie mir Prof. Köpping, der berühmte Radierer Rembrandtscher Bilder in Berlin mitzuteilen die Güte hatte. Ueber die Photographie des zu radierenden Gemäldes wird eine Gelatineplatte gelegt, die dünn und durchsichtig ist und nur einen leicht gelblichen Farbenton aufweist. Durch diese werden die Konturen des Bildes durchgepaust, indem sie mit einer scharfen Radiernadel in die Gelatineplatte eingeritzt werden. Darnach wird die Platte mit pulverisiertem Rötel (oder sonst einem Farbstoff) überstäubt und der Farbstoff mit einem Wattebausch in die Risse eingerieben. Nun nimmt man die Gelatineplatte ab und legt sie mit der Vorderseite (also umgekehrt) auf die mit dem Aetzgrund (bestehend aus Wachs, Harz und Asphalt) präparierte Kupferplatte. Durch eine Polierrolle wird ein Druck ausgeübt, und der Farbstoff aus den Rissen überträgt sich auf die Platte. Wird nun die Pause weggenommen und die Kupferplatte geätzt, so sind die Konturen des Bildes verkehrt auf der Kupferplatte und beim Abdruck auf das Papier muß die Radierung nun zum zweiten Male umgedreht, also gerade so wie das ursprüngliche Bild erscheinen.

Daß diese Radierung von Marcenay breiter ist als das Gemälde von Rembrandt im jetzigen Zustand, ist schon oben ausgeführt worden.

Der Kupferstich von Greenwood.

Die zweite mit einigen Abweichungen vom Original ausgeführte Radierung stammt von Greenwood (W. Bode).

Greenwood, John, amerikanischer Maler und Kupferstecher, geb. 1729 in Boston, † 16. Sept. 1792 in London, lebte hauptsächlich in Holland und England, wo er den Mezzotintostich betrieb. Von seinen Stichen nach Rembrandt ist außerdem zu nennen: Christus und Nicodemus.

(Siehe Allgemeines Künstler-Lexikon, herausgegeben von H. W. Singer.)

Diese Radierung ist mir nicht zu Gesicht gekommen. Auch im Berliner Kupferstichkabinett ist sie nicht vorhanden.

Der Kupferstich von de Claussin (s. Taf. III).

a) Eine mit Rembrandt bezeichnete Radierung, die zu unserem Thema gehört, befindet sich in meinem Besitz. »Tobias heilt seinen Vater von der Blindheit«. Die Radierung ist von der Hand de Claussins nach einer vielleicht verloren gegangenen Skizze Rembrandts angefertigt.

De Claussin war ein Kunstliebhaber in Paris, der sich auch selbst als Radierer betätigt hat. Er lebte bis etwa 1840 dort. Ganz besonders gern hat er sich mit Rembrandt beschäftigt. Er ist auch der Verfasser eines Katalogs von Rembrandtschen Radierungen. (Catalogue raisonné de toutes les estampes, qui forment l'oeuvre de Rembrandt, 2. édit., Paris 1824, 2 Vol. 8.) Hofstede de Groot sagt in der Einleitung zu seinem Verzeichnis Rembrandtscher Radierungen von de Claussin, daß »seine eigenen Radierungen fast eher freie Phantasien in Rembrandts Geist als genaue Wiedergaben seiner Zeichnungen genannt werden dürfen«.

Die Radierung ist 18 Zentimeter lang und 16 Zentimeter hoch. Der obere Rand ist etwas konvex gebogen. In einem einfachen Raum, der durch ein Fenster rechts das Licht empfängt, sitzt nahe dem Fenster in einem Lehnstuhl der alte Tobias, die Hände auf einen dicken Stock gestützt. Ueber und hinter ihm steht der junge Tobias und führt von oben her die Starnadel, die durch einen energischen dunklen vertikalen Strich dargestellt ist, in das linke Auge ein. Da es sich um eine Radierung handelt, die das umgedrehte Bild zeigt, operiert der junge Tobias scheinbar mit der linken Hand (siehe oben S. 48). Rechts daneben sitzt an einem Tisch



Radierung von de Claussin nach Rembrandt.

die Frau des Tobias. Links sehen wir, mit Wasserstiefeln und Reiserock angetan, einen vierschrötigen Mann teilnahmlos auf einer Bank sitzen, den Kopf auf die Hand gestützt. Nur an zwei angebrachten Flügeln erkennen wir, daß er den Engel vorstellen soll, sonst würden wir einen schwerfälligen holländischen Bauern annehmen, der vielleicht in einem ärztlichen Wartezimmer sitzt. Die Figur ist jedenfalls ganz Rembrandt, kommt aber sonst, so viel ich weiß, auf keinem Rembrandtschen Bild oder Skizze vor. Ist sie aus einer verloren gegangenen Skizze oder von de Claussin »in Rembrandtschem Geist« hinzukomponiert? Für letztere Ansicht spricht, daß das ganze Interieur und die Gruppierung sich nicht wieder findet. Nur der alte Tobias und sein Operateur sind die mehrfach wiederkehrenden Typen, offenbar dieselben Modelle, wie z. B. auf den Skizzen im Louvre, bei Joseph Reinach und in Frankfurt a. M., der alte Mann mit den langen gelockten Haaren und dem langen weißen Bart und der junge Mann mit dem bartlosen Gesicht und den nach vorn gescheitelten Haaren. Die Mutter Tobiä ist anders dargestellt wie auf den meisten Skizzen, es ist nicht die emsige Gehilfin mit dem Umschlagtuch und der Umhängetasche, sondern die behäbige, alte Frau, wie auf dem Brüsseler Bild. Das Hündchen und der Spinnrocken, die bei diesem Sujet nie fehlenden Attribute, sind auch hier vorhanden.

b) Ganz neuerdings habe ich aus dem Kunsthandel eine Radierung erstanden, welche dieselbe Gruppe im Revers darstellt. Sonst ist die Skizze ganz ähnlich, aber etwas weniger gut gezeichnet und wohl etwas jüngeren Datums. Von wessen Hand sie stammt, habe ich nicht in Erfahrung bringen können. Unten rechts steht Rembrandt 1633.

Skizzen von Rembrandt.

Nach und nach ist es mir gelungen, eine Anzahl erhaltener Skizzen Rembrandts aufzufinden, die das gleiche Thema, Tobias heilt seinen Vater von der Blindheit, behandeln, und die, wie wir sehen werden, größtenteils als Studien zu dem Brüsseler Bild anzusehen sind. Als ich in Heidelberg meine Demonstrationen machte, glaubte ich mit vier Skizzen das ganze Material beisammen zu haben. Bei meinem Vortrag in der Berliner kunsthistorischen Gesellschaft verfügte ich schon über sechs Skizzen. Inzwischen habe ich noch eine weitere hinzugefunden, so daß ich jetzt eine Gruppe von sieben zusammenstellen kann. Sie sind zum Teil noch nicht publiziert oder nur kurz in dem Verzeichnis von Hofstede de Groot und Valentiner angeführt. Jedenfalls waren sie bisher nicht zu einer Gruppe, die zu dem Brüsseler Bild gehört, zusammengestellt. Durch freundliche Vermittlung der Besitzer oder Vorsteher der staatlichen Sammlungen habe ich sie photographieren lassen und bringe hier die Reproduktionen.

1. Die Skizze in Amsterdam (s. Taf. IV).

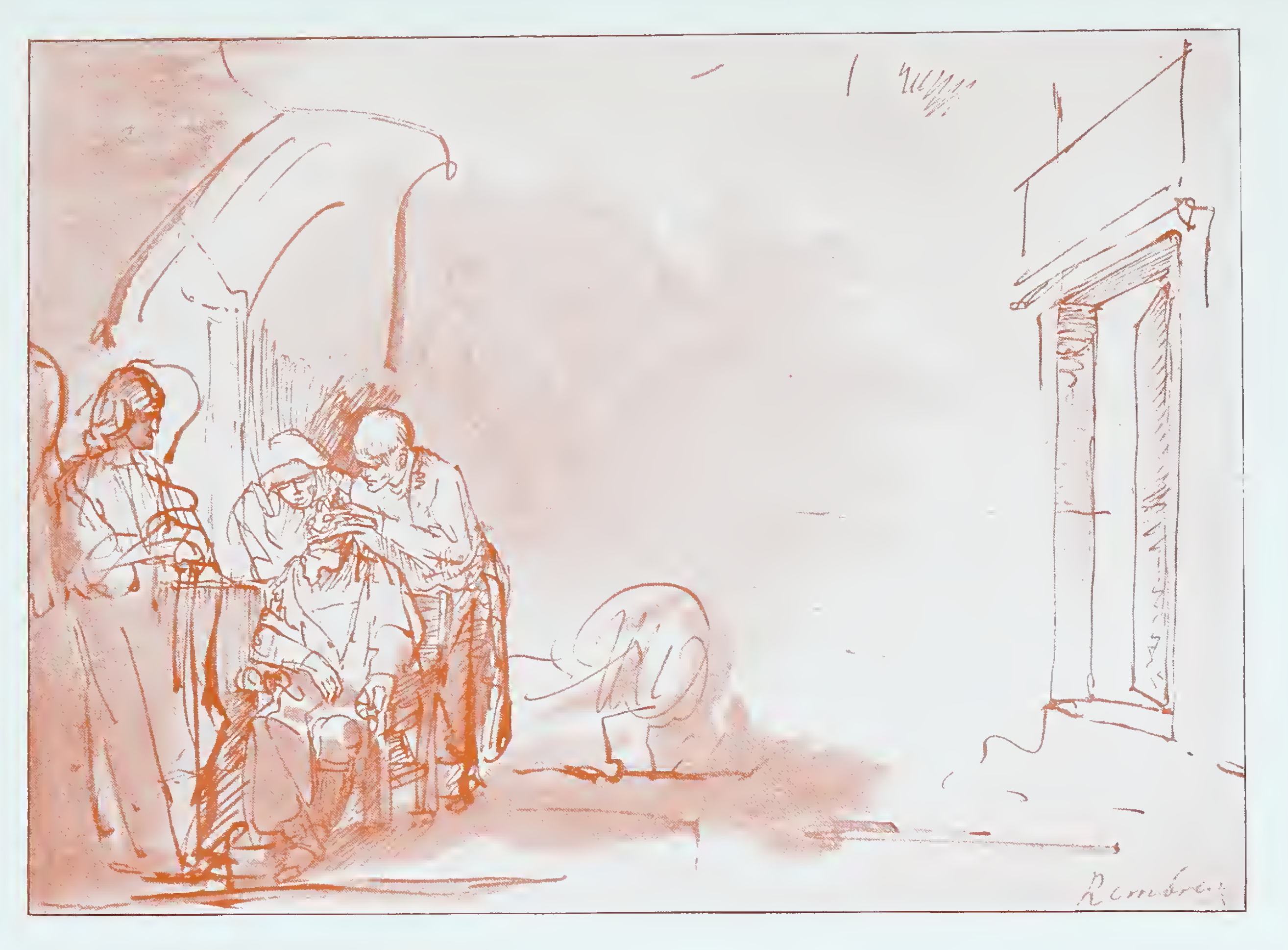
Eine in Amsterdam aufbewahrte Handzeichnung Rembrandts ist in dem Katalog der Handzeichnungen dieses Autors von Hofstede de Groot erwähnt. Sie hat in Amsterdam die Katalognummer 165, in H. de Groots Verzeichnis Nr. 1215. Es ist eine Federzeichnung von 207 × 200 Millimeter Größe. Sie ist folgendermaßen kurz beschrieben: »Tobias heilt seinen Vater von der Blindheit. Neben dem alten Tobias der Engel; links kniet die Mutter. Im Vordergrund ein kleiner Hund.«

Die Skizze ist zweimal reproduziert.

1. In der großen unter Leitung von Lippmann begonnenen Sammlung der Handzeichnungen von Rembrandt H. van Rijn.



Skizze von Rembrandt. Original im Amsterdamer Museum.



Skizze von Rembrandt im Louvre zu Paris.

In der dritten unter Leitung von Hofstede de Groot herausgegebenen Serie als Nr. 83. In Originalfarben nachgebildet durch Enrik und Binger in Haarlem. Verlag Martinus Nyhoff, Haag 1903.

2. In: Handzeichnungen alter Meister der holländischen Schule, zweite Serie Nr. 14. Gedruckt bei Kleinmann u. C. in Haarlem.

Von der Firma W. Hiersemann in Leipzig, dem Mitverleger der erstgenannten Publikation, wurde mir ein farbiger Abzug in liebenswürdigster Weise zur Verfügung gestellt, nach der beifolgende Abbildung (Taf. IV) verfertigt ist.

Es ist eine für Rembrandts frühe Zeit charakteristische Zeichnung mit lebhafter durcheinanderziehender Strichführung und einer Menge langausgezogener Schnörkel. Die dichtgedrängte, unruhige Gruppe von vier Personen steht klein im großen Raum.

Der Operationsvorgang ist noch sehr mangelhaft angedeutet. Die Starnadel, welche das Auge nicht erreicht, ist durch eine kräftige, von oben schief laufende Linie markiert. Der Augenarzt würde monieren, daß das vom Licht, dem links befindlichen Fenster, abgewendete Auge operiert wird.

Zu datieren 1634—36 (siehe hinten).

---

2. **Die Skizze im Louvre zu Paris** (s. Taf. V).

Eine weitere Skizze, benannt »Tobias heilt seinen Vater von der Blindheit«, befindet sich im Louvre zu Paris. Sie steht der vorigen in jeder Art sehr nahe.

Es ist eine lavierte Federzeichnung. Größe 185 : 253 Millimeter. In dem Verzeichnis von C. Hofstede de Groot als Nr. 600 aufgeführt. Er führt sie (mit Nr. 815 und 1215 seines Verzeichnisses) unter den unzweifelhaft echten Skizzen von Rembrandts Hand auf und als Vorstudien zu seinem Bild in Brüssel.

Seine Beschreibung lautet: »Links bei einem Fenster steht

der junge Tobias hinter seinem Vater und vollzieht die Operation an dessen Augen. Die Mutter sieht zu; ganz links steht der Engel mit beiden Händen auf einen Stock gestützt. Rechts eine halboffene Tür.«

Sie ist von Hofstede de Groot um 1636 datiert.

Die Zeichnung ist in Lichtdruck farbig nachgebildet und befindet sich in dem unter Leitung von Lippmann herausgegebenen Werk: Die Zeichnungen von Rembrandt Harmencz van Rijn. Berlin 1890, in Kommission bei Amsler und Ruthardt. Druck der Reichsdruckerei in Berlin. (Lieferung IV Nr. 153.)

Die Skizze findet sich ferner reproduziert in dem Werk von Emile Michel über Rembrandt.

Ein Abdruck davon, der im Handel nicht zu haben ist, wurde mir freundlichst von Herrn Geheimrat Röse, Vorsteher der chalkographischen Abteilung der Reichsdruckerei, zur Verfügung gestellt, wofür ich ihm auch hier meinen ergebensten Dank zu sagen nicht verfehlen will.

Der Augenarzt hebt hervor, daß in dieser offenbar noch sehr frühen Skizze Rembrandt den Fehler macht, mit der rechten Hand von oben her das linke Auge zu operieren, was nicht realistisch ist. Das wird ein geschickter Augenarzt nicht tun. Der Fehler kehrt sonst in den Darstellungen und Studien Rembrandts nicht wieder, wir sind ihm begegnet auf dem pseudorembrandtschen Gemälde in Heidelberg (vergl. Taf. I und S. 44).

---

3. **Die Skizze bei Reinach zu Paris** (s. Taf. VI).

Mit den zwei vorhergehenden geht zu einer engen Gruppe zusammen die Rembrandtsche Skizze im Besitz von Joseph Reinach in Paris.

Hofstede de Groot führt als unzweifelhaft echte Skizze Rembrandts »Tobias operiert seinen Vater« unter Nr. 815 in seinem Verzeichnis, eine etwas lavierte, 210:170 Millimeter



Skizze von Rembrandt im Besitz von J. Reinach. Reproduktion im Tone der Originalskizze (verkleinert).

große Federzeichnung an, die sich im Besitz des Herrn Joseph Reinach in Paris befindet.

»Der alte Tobias sitzt links im Lehnstuhl, der Sohn bestreicht sein Auge mit der Galle des Fisches.«

Eine Reproduktion ist bisher nicht erschienen, nicht einmal eine photographische Aufnahme existiert. Der Besitzer hatte die große Liebenswürdigkeit, die Aufnahme der Skizze für mich durch die bekannte Pariser Firma Ad. Braun u. Co. zu gestatten und sie mir zur Publikation freizugeben.

Es ist eine besonders schöne Skizze, die den beiden vorhergehenden sehr nahe steht. Dieselbe Technik, dieselbe Art der Ausführung und dieselben Personen. Sie ist also auch ebenso leicht wie sicher um 1635 und 1636 zu datieren. In der Luft sehen wir dieselben kühnen, charakteristischen Schnörkel wie auf den anderen beiden Bildern. Köstlich und naturwahr ist der alte Mann, der im Lehnstuhl sitzt und seinen Kopf nach hinten zurückneigt. Das rechte Auge ist fast zugekniffen, das linke Auge wird von dem Zeigefinger der rechten Hand des Operateurs so weit am oberen Lid geöffnet, daß die Sclera (die weiße oder Lederhaut) oben sichtbar wird. Der Operateur steht seitlich und vor dem Patienten (das einzige Mal, wo Rembrandt die Stellung des Arztes vor dem Patienten probiert. Sonst kommt der Operateur von hinten über den Kopf). Rembrandt ist wohl zu der Ansicht gekommen, daß, so richtig diese Stellung bei der Operation des linken Auges ist, so wenig sie sich malerisch gut verwerten läßt. Wenn der Arzt wirklich dicht vor dem Patienten säße oder stünde, wie es operationstechnisch richtig ist, so müßte er ihn entweder zum Teil verdecken oder doch das Licht wegnehmen, und den Arzt sähe man eigentlich nur von hinten, was unschön wäre. Aus dieser Erwägung heraus hat Rembrandt dem Operateur die etwas gezwungene Stellung von der Seite her gegeben, aber dann diese Art der Gruppierung nie wieder versucht. Er kommt auch wohl deshalb auf diesem Bilde mit der Beleuchtung nicht recht zu stande. Mit denselben kühnen, für diese Zeit charakteristischen, stark

verschnörkelten Zügen ist hinten links das Fenster angedeutet, aber die Gruppe ist mit dem Rücken dorthin gerichtet.

Die uns schon bekannte alte Wärterin oder Gehilfin (alias Frau des Tobias), wie auf der Skizze 1 (Taf. IV) mit Seitentasche umgetan, die dort knieend ein Wischtuch oder einen Schwamm hält, die immer das eigentümlich steife, weiße Kopftuch hat, sehen wir hier, ganz links seitlich vor dem Sohn stehend, durch eine Brille eifrig den Vorgang beobachten. In der linken Hand hält sie eine tiefe Schale vorgestreckt, die wohl zu der Operation benötigt wird, vielleicht zum Reinigen und Auswaschen des Auges nach der Operation.

Besondere Erwähnung verdient noch die wundervolle weibliche Figur, die links getrennt von der Gruppe steht, mit gefalteten Händen andächtig dem Vorgang zuschauend. Sie erscheint dem Rembrandtkenner unschwer als eine Studie nach Saskia, seiner jugendlichen Gattin, wie wir ihr viel begegnen auf den Bildern aus der Mitte der Dreißigerjahre.

Das ganze Bild ist eine reine Federzeichnung, nirgends laviert mit Tusche oder Sepia. Bemerkenswert sind aber die viel dickeren Striche in dem Faltenwurf der der Saskia vergleichbaren weiblichen Figur.

---

4. **Die Skizze im Kupferstichkabinett zu Berlin** (s. Taf. VII).

Als Inventar Nr. 4236 befindet sich im Berliner Kupferstichkabinett eine Originalzeichnung von Rembrandt, die das gleiche Thema behandelt. Es ist eine lavierte Federzeichnung, 158 : 153 Millimeter groß.

In dem Verzeichnis von Hofstede de Groot hat sie die Nummer 600.

Dieser Autor sagt darüber: »Tobias sitzt in Vorderansicht, die beiden Arme auf den Stuhllehnen, und ballt krampfhaft seine Fäuste. Der Sohn steht links und vollzieht die Operation. Rechts hinter dem Kopf des Vaters sieht man die Mutter, rechts im Vordergrund steht in verlorenem Profil der Engel.



Skizze von Rembrandt. Kupferstichkabinett in Berlin.

Tafel VIII.



Skizze von Rembrandt im Besitz Ziegerts

Die ganze Gruppe bei einem Fenster, das von rechts Licht einfallen läßt.«

Es existiert bisher keine Reproduktion dieser Zeichnung. Mit gütiger Erlaubnis des Vorstandes des Kupferstichkabinetts wurde mir gestattet, das Bild photographieren zu lassen. Herrn Dr. Gensel bin ich für freundliches Entgegenkommen sehr verbunden.

In die Sammlung der Federzeichnungen Rembrandts unter Leitung von Lippmann und ihre Fortsetzung unter Hofstede de Groot ist sie bisher nicht aufgenommen. Ich habe die Skizze auch ganz spät erst, bei Gelegenheit der Ausstellung Rembrandtscher Skizzen, aufgefunden.

Sie entfernt sich in der Technik von den drei vorigen Bildern durch die starken Lavierungen und schließt sich dadurch dem folgenden Bild in Frankfurt dicht an (siehe dieses).

---

5. Die Skizze im Besitze Ziegerts zu Frankfurt a. M. (s. Taf. VIII).

Eine unstreitig zu unserer Gruppe gehörige Skizze in der Art des Rembrandt wurde im Mai 1905 von der bekannten Kunsthandlung H. G. Gutekunst in Stuttgart in ihrem Katalog reproduziert. Sie wurde dort in der Auktion von dem Kunsthändler Max Ziegert in Frankfurt am Main erstanden.

Der Kunsthandlung Gutekunst verdanke ich die Erlaubnis, die Photographie der Skizze hier reproduzieren zu dürfen.

Es ist eine stark lavierte (Sepia?) Federzeichnung von 23 Zentimeter Länge zu 19 Zentimeter Höhe.

In einem großen, winkeligen Innenraum, der dem auf dem Brüsseler Bilde und den Philosophenbildern von Rembrandt im Louvre sehr ähnelt, mit dem Kamin, dem Beginn der Treppe, dem Spinnrocken, befindet sich vor dem Fenster links dicht gedrängt eine Gruppe von vier Personen, wieder in neuer Gruppierung, die der Skizze im Louvre noch am nächsten kommt. Wir erkennen aber dieselben Typen wie

auf den anderen Bildern: den alten Mann mit weißem, langem Bart, im Sessel sitzend. Hinter ihm der junge Mann mit dem scharfgeschnittenen Gesicht und den scheitellos nach vorn gekämmten Haaren geht mit einer ganz dünnen Nadel von oben in das rechte Auge ein. Der Typus der Gehilfin ist der bekannte. Der Engel fehlt. Eine, wohl weibliche, Person mit Mütze scheint zum Fenster hereinzusehen.

In der verschnörkelten, spitzen Federführung (z. B. in dem Kleide der Gehilfin) erkennt man die Technik aus der frühen Periode des Meisters, wie wir sie besonders in den ersten drei Skizzen sahen. Von diesen weicht die Technik ab, ebenso wie in der vorigen Skizze, der Berliner, durch die starken Lavierungen. Beide Zeichnungen sind in den Flächen in ausgedehntem Maße angetuscht. Sie gehen damit zusammen zu einer Gruppe von Kompositionszeichnungen Rembrandts aus den Dreißigerjahren, die sich durch starke Tuschierungen auszeichnen und so, im Gegensatz zu den reinen Federzeichnungen (z. B. Skizze bei Reinach Taf. VI), Licht und Schatten in starkem Gegensatz gegenüberstellen.

Uebrigens findet sich in der Frankfurter Skizze auch einiges Fremdartige, so daß die Ausführung, so wie sie vorliegt, von der Hand Rembrandts nicht über allen Zweifel erhaben ist. Auch sind einige Details sehr unvollkommen gezeichnet, d. h. nicht flüchtig, sondern im Gegenteil, sie erscheinen trotz vieler Striche sehr wenig markiert. So ist z. B. die herabhängende Hand der Mutter Tobiä in dieser Art gekritzelt. Die Auszackung des Bartes des alten Tobias ist sehr naiv. Am wenigsten gefällt mir die Halbfigur, von der man nicht weiß, ob sie vor oder hinter dem Fenster steht. Es ist ferner ganz unlogisch, daß der Arzt das linke Augenlid emporzieht, während er am rechten Auge operiert. Doch soll hier über die Echtheit nichts ausgesagt sein, zumal mehrere Sachverständige, die ich darüber befragte, ganz verschiedener Ansicht waren.



Skizze Rembrandts in der Albertina.

6. Die Skizze in der Albertina zu Wien (s. Taf. IX).

Zu unserer Gruppe gehört ferner eine Federzeichnung, die in der Albertina in Wien aufbewahrt wird. Inventar-Nr. 8781. Es ist eine leicht mit Tusche lavierte Federzeichnung auf bräunlichem Papier. Größe 161 × 158 Millimeter.

Bei C. Hofstede de Groot, Verzeichnis: »Die Heilung des alten Tobias« heißt es: Er sitzt am Fenster links in einem Lehnstuhl. Der junge Tobias streicht ihm die Salbe auf die Augen. Die Mutter sieht von rechts mit Interesse zu. Ganze Figuren.

In den angeführten Publikationen habe ich keine Abbildungen dieser Skizze aufgefunden.

In dem Verzeichnis von Hofstede de Groot ist sie als Nr. 1409 angeführt. Die Direktion der Albertina hatte die Liebenswürdigkeit, mir zu gestatten, eine Aufnahme der Skizze machen zu lassen, die ich hiermit zum ersten Male vorbringe.

Mit dieser Skizze tritt uns eine ganz andere Auffassung und Technik entgegen. Die dünnen, verschnörkelten Linien hören ganz auf, wenige, aber feste Striche geben mit größerer Sicherheit die Konturen und sind nach Möglichkeit geradlinig gezogen. Die Falten und Ecken sind mit der, gegenüber der Gänsefeder viel gröberen Rohrfeder nachgezogen, deren Striche zuweilen noch mit den Fingern ausgewischt sind. Beides ist auf der folgenden, der Stockholmer, Skizze noch mehr ausgeprägt als auf der vorliegenden. Die Figuren erscheinen einfacher, plastischer und ruhiger. Sie stehen ferner größer im Raum, auf dessen Ausmalung weniger Wert gelegt ist. So sehen wir auf dieser Skizze von dem Raum nur ein kleines Stück um die Figuren herum. Dieser Raum ist kaum angedeutet, der Boden nur etwas schraffiert und links das einfache Fenster mit offenem Laden mit ein paar markigen, geraden Strichen angedeutet. Die Gegensätze zwischen Hell und Dunkel sind viel weicher angedeutet.

Es deutet das alles auf eine Skizze aus den Fünfzigerjahren. Daß die Modelle allein einige Aehnlichkeit mit den um

ca. 20 Jahre zurückliegenden Skizzen haben, besonders die alte Gehilfin mit der Brille auf der Nase und dem Becken in der Hand, stört uns nicht in dieser Zeitbestimmung, da Rembrandt gern seine Typen beibehielt.

Ein über die Horizontale um etwas erhobener energischer Strich, der das rechte Auge berührt, stellt die Starnadel dar. Sie wird mit dem Daumen und dem zweiten und dritten Finger der rechten Hand gehalten.

---

7. Die Skizze im Nationalmuseum zu Stockholm (s. Taf. X).

Unter den in Lichtdruck nachgebildeten, unter Leitung von Lippmann herausgegebenen Zeichnungen Rembrandts finde ich in Lieferung III Nr. 129 eine »Die Heilung des blinden Tobias« bezeichnete, teilweise getuschte Federzeichnung, die wohl zweifellos von der Hand Rembrandts herrührt, von der es aber nicht evident ist, daß sie zu unserer Gruppe gehört.

Das Original befindet sich im Nationalmuseum in Stockholm. Ich reproduziere hier eine Faksimilenachbildung aus der Reichsdruckerei in Berlin, die ich der Güte des Herrn Geheimrat Röse verdanke.

Was von der Technik und Auffassung Rembrandts in den Fünfzigerjahren gesagt ist, ist hier in noch höherem Maße ausgeprägt, besonders die Freude an einfachen, wenigen, kräftigen Konturen, die Hinzufügung dicker, mit der Rohrfeder gezogener Striche, die noch vielfach zu flächenhaften Tönen ausgewischt sind.

Von den sechs Personen erkennen wir nur wieder die Gehilfin, die alte Frau mit der Umhängetasche und dem Kopftuch, welche mit den Händen das linke Auge des sitzenden Patienten mit einem Tuch oder Schwamm auswischt oder bedeckt. Die anderen Personen sind ganz anders wie auf den übrigen Skizzen. Der Engel fehlt. Auch der Vorgang ist anders. Wir sehen auf der Skizze einen für frühere Zeiten äußerst charakteristischen medizinischen Zug dargestellt. Der

Tafel X.



Skizze von Rembrandt. Stockholm.

Operateur, hinter dem Patienten stehend, hat das Messer am Griff im Munde. Es muß gerade bei Augenoperationen sehr rasch gehandelt werden. Man nimmt sich nach Anlegung eines Schnittes gar nicht die Zeit, das Instrument wegzulegen, das man ja vielleicht auch noch braucht. Um nun rasch die Hände zu weiteren Manipulationen frei zu kriegen, wurde das Messer mit dem Mund gefaßt. Das geschah früher vielfach, obgleich es nicht so beschrieben steht; ich habe es selbst auf Reisen bei älteren Operateuren noch mehrmals gesehen. Natürlich ist uns das heutzutage aus Gründen der Antisepsis ein Greuel.

Rembrandt hat also auch hier einen charakteristischen Zug verewigt, der sonst kein einziges Mal in Kunst oder Literatur dargestellt ist*).

Der Patient ist in den Stuhl etwas zurückgesunken, sein Körper macht einen kollabierten Eindruck. Der Operateur hält ihm den Kopf, während die Gehilfin das Auge auswäscht oder verbindet.

Es sieht so aus, als wenn der Rock breit geöffnet und Brust und Leib in der Mitte entblößt wären. Ein kleiner Zickzackstrich in dieser Fläche könnte den Nabel darstellen. Doch ist das nicht ganz sicher. Jedenfalls müßte der Nabel dann tiefer und mehr nach links gezeichnet sein.

Man hat danach auch wohl vermutet, daß es sich einfach um einen Ohnmächtigen handle, vielleicht nach einer größeren Operation, dem die Gehilfin ein Tuch an den Mund oder die Nase halte. Diese Auffassung teile ich vom medizinischen Standpunkt nicht. Das Tuch wird nicht vor Mund oder Nase gehalten, sondern vor das linke Auge, alle sehen genau dorthin. Die medizinischen Kenntnisse waren damals so weit, daß sie bei einem Ohnmächtigen den Kopf nicht aufgerichtet, sondern tief gelagert hätten. Schließlich spräche die Entblößung von Brust und Bauch nicht gegen eine Operation, es geschieht dies, um dem gequälten Patienten das Luftholen zu

*) Mit Ausnahme von komischen Darstellungen, z. B. den menschenfressenden Riesen gegenüber dem Däumling.

erleichtern. Es wird einem in solcher Situation leicht eng, heiß und schwül.

Wir haben also wohl den Schluß einer Augenoperation vor uns. Das Auge wird von der geschickten Gehilfin gesäubert oder verbunden. Der Patient ist halb ohnmächtig.

Wie die vorige Skizze, so ist die Entstehung dieser auch in die Fünfzigerjahre zu verlegen.

Eigentümlich ist der junge Bengel, der, etwas links stehend, neugierig vorgebeugt zuschaut. Rembrandt hat in dieser Zeit zur Staffage mit Vorliebe Leute aus seiner Umgebung genommen. Es war die Zeit, in der sein Sohn Titus etwa zwölf Jahre alt war, und in der er ihn vielfach zeichnete. Wie wir auf der Skizze Reinachs den Saskiatypus erkannten, so könnte man hier den Titustypus annehmen.

Rückblick auf die Skizzen.

Wenn ich in der Einleitung gesagt habe, daß ich in dieser Arbeit mir vorgenommen hätte, Rembrandt von der naturwissenschaftlich-medizinischen Seite zu nehmen und die anderen Eigenschaften seiner Bilder den Kunstgelehrten überlassen müsse, so widerspricht dem, daß ich soeben versucht habe, die uns interessierenden Skizzen Rembrandts zu datieren und in Epochen einzuteilen. Ich verdanke die Anleitung dazu ganz allein dem vortrefflichen Rembrandtkenner Dr. Valentiner, zur Zeit am Kupferstichkabinett in Berlin. Wenn ich nun in einem kurzen Rückblick das Gesagte geordnet zusammenstelle, so sind es nur seine Kenntnisse, die aus mir sprechen.

Wir können zwanglos drei Gruppen der Skizzen unterscheiden. Eng zusammen in die erste Gruppe gehören die Skizzen 1, 2 und 3 (Taf. IV bis VI), in Amsterdam, im Louvre und bei Reinach, die die Zeichenart Rembrandts aus der Mitte der Dreißigerjahre haben. Wir sehen noch eine sehr spitze Strichführung, die sich stark in das Papier eingräbt. Die Striche bilden langausgezogene Schnörkellinien mit einer unruhigen, durcheinanderziehenden Führung. Die Details, z. B. die Extremitäten, sind sorgfältig, mit vielen Strichen, aber noch etwas unsicher gezeichnet.

Die Figuren zeichnen sich durch große Beweglichkeit und Unruhe aus, sie sind dicht aneinander und übereinander gedrängt. Sie stehen ferner klein in der Umgebung, d. h. dem umgebenden Raum ist eine große Ausdehnung gegeben. Die Umgebung, der Hintergrund etc. treten auch sonst in den Details relativ markant hervor.

Die zweite Gruppe, die Skizzen 4 und 5 (Taf. VII und VIII),

in Berlin und Frankfurt, zeigen dieselbe Strichführung, auch meist die anderen eben genannten Eigenschaften. Sie sind ferner charakteristisch für die sehr ausgeführten lavierten (Tusche- oder Sepiapinselungen) Kompositionszeichnungen dieser Zeit, in der das Licht mit dem Schatten noch sehr kontrastiert und der Raum unruhig, fleckig ausfällt.

Diese fünf Skizzen, so verschieden die Gruppierung und der Raum auf ihnen dargestellt sind, gehören also in die Mitte der Dreißigerjahre und sind wohl als Studien zu dem Bild im Palais Arenberg anzusehen.

Ganz anders stellen sich die beiden Skizzen 6 und 7 (Taf. IX und X) der dritten Gruppe, in Wien und Stockholm, dar. Sie vereinigen viel größere Einfachheit mit größerer Sicherheit. Wir sehen lange, weit auslaufende Striche, die mit Vorliebe gerade laufen oder einfache Krümmungen machen. Neben den Strichen der Gänsefeder finden wir die breiten Linien der Rohrfeder, die noch gern mit dem Finger ausgezogen werden, so daß eine eigentümliche Weichheit entsteht. Die Striche werden mit größerer Sicherheit gesetzt, die Details z. B. in der Zeichnung der Extremitäten haben weniger Striche, die aber umso sicherer die Formen begrenzen.

Im ganzen sind die Figuren ruhiger, geradliniger und begrenzter im knappen Raum. Umgebung und Hintergrund spielen fast keine Rolle mehr.

Es ist die Zeichenweise, wie sie um 1650 einsetzt. Wir wissen, daß Rembrandt um diese Zeit im Zusammenhang mit den Darstellungen seines Sohnes Titus sich wieder eifrig mit der Tobiassage beschäftigt hat. Ein Zeugnis dafür sind z. B. die ganz ähnlichen Skizzen Rembrandts in der Albertina aus dieser Zeit: »Tobias auf der Wanderschaft«, »Abschied des Tobias«, »Tobias erblickt den Fisch«, »Tobias weidet den Fisch aus« etc. Im Jahre 1651 ist ferner das mit der Jahreszahl bezeichnete Gemälde »Tobias und seine Frau« bei Cook in Richmond entstanden.

Aehnlich in der Malweise ist im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin die »Vision Daniels«, die 1650 datiert wird.

Den damals etwa zehnjährigen Titus sehen wir als »Jesus im Tempel«, als »Daniel« etc. dargestellt.

Es sind also die beiden letzten Skizzen, Nr. 6 und 7 (Taf. IX und X), ungefähr in die Jahre 1650, 1651 zu setzen. Sie gehören einer ganz anderen Zeit an als die anderen und das Brüsseler Bild. Rembrandt hat um 1650 im Zusammenhang mit anderen Darstellungen aus der Tobiassage die alten Studien wieder aufgenommen für ein wahrscheinlich nicht zur Ausführung gekommenes Gemälde.

Darstellungen von Augenoperationen in der Kunst.

Wir haben oben gesehen, wie auffallend gering die uns erhaltenen wissenschaftlichen Abbildungen des Starstichs sind, der wichtigsten im ganzen Altertum und Mittelalter geübten Augenoperation. Es muß hinzugefügt werden, daß Augenoperationen auch in der darstellenden Kunst leider äußerst selten sind. Niemandem vor oder nach Rembrandt ist es eingefallen, die Heilung des Tobias realistisch als Staroperation aufzufassen, abgesehen von den oben genannten Rembrandtnachahmern, die weder Auffassung besaßen, noch den Vorgang beobachtet hatten. Es lag das allerdings auch daran, daß die italienischen und spanischen Maler der Vulgata folgten, in der von einem Star keine Rede ist, und der Vergleich mit einem Star, der von dem Auge des Tobias ging, aus einem Uebersetzungsfehler Luthers herrührte, dessen Text Rembrandt vorlag, wie wir oben gesehen haben.

Also zur Tobiassage gibt es keine weitere Augenoperationsdarstellung.

1) Was die übrigen Darstellungen von Augenoperationen in der Kunst betrifft, die wir zum Vergleich hier heranziehen wollen, so wäre ein Gemälde eines späten Nachahmers des Rembrandt im Schweriner Museum, E. Dietrich, zu nennen (siehe Taf. XI).

Chr. W. Ernst Dietrich wurde 1712 in Weimar geboren und starb 1774 als sächsischer Hofmaler in Dresden. Seit 1735 nennt er sich Dietricy.

Er war ein gewandter, aber unvollständiger Virtuose, der sich mit Leichtigkeit in die Ideen aller Meister zu ver-



Okulist. Von C. W. E. Dietrich.

tiefen und sie zu imitieren verstand. Zur Entwicklung eigener Ideen und eigener Individualität blieb ihm daher keine Zeit. Ganz besonders hatten es ihm die Niederländer angetan, außer Rembrandt imitierte er die Art der Ostade, van der Neer, van der Werff etc. Als echter Hofmaler an kleinen Höfen verschmähte er es aber auch nicht, je nach der Art seines Auftrages, die Weisen der Deutschen Elsheimer, J. H. Roos, des Italieners Salvator Rosa oder des Spaniers Murillo zu singen. Er war darin sehr fruchtbar, das Schweriner Museum besitzt von ihm allein 58, das Dresdener 53 Bilder.

Auch das in Schwerin befindliche Bild »Der Okulist« zeigt eine verwässerte Art der Darstellung der alten holländischen Schule. In der Manier, in der Teniers, Terborch, Jan Steen u. a. oft Hausärzte und fahrende Aerzte gemalt haben, stellt Dietrich einen Starstecher dar. Ein Bauer mit ziemlich weichlichem Gesicht, Hut und Stock in der Hand, sitzt auf einem Stuhl mit runder Lehne, mit dem Rücken gegen das Licht. Der Operateur faßt ihn mit der linken Hand an einem Büschel Haare und dreht den Kopf etwas nach dem Licht zu, mit der rechten Hand geht er mit einem spitzen Instrument flach von der Seite von außen her in das rechte Auge.

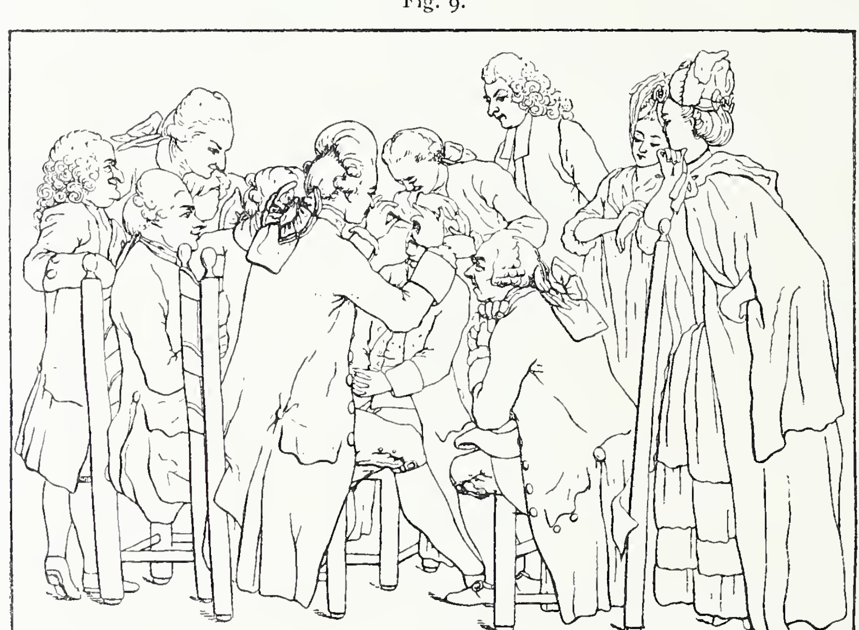
Der Vorgang auf dem recht minderwertigen Bild ist durchaus unsachgemäß dargestellt, der Maler hat sich eben eine solche Operation nie in der Wirklichkeit angesehen. Es ist nur ein schwächliches Liebäugeln nach den natürlichen und kraftvollen holländischen Meistern. Bei Rembrandt die genaue Darstellung einer kunstvollen schwierigen Operation, nach eingehendsten Studien und mit Sachkenntnis dargestellt, hier das unmögliche einfache Hineinstechen in ein Auge, aus der Phantasie konstruiert.

2) In die medico-historische, unter Leitung von Prof. E. Holländer stehende Sammlung des Kaiserin Friedrich-Hauses für das ärztliche Fortbildungswesen ist ein Gemälde »Okulist den Star stechend« aufgenommen, das ich nicht gesehen habe, da es sich noch in Reparatur befindet. Der Katalog sagt darüber: »Angeblich nach Teniers. Der Okulist hat das

Messer in der Hand, mit dem er sich dem Patienten von der Seite naht. Das Bild stammt aus der Zeit und war ganz übermalt, als es anonym aus Prag zugeschickt wurde, und zwar so, daß der Charlatan mit einem Faden einen Zahn ziehen wollte. Das Bild ist auch gestochen, jedoch so, als wenn eine Warze an der Stirn entfernt werden sollte.«

3) Eine Augenoperationsdarstellung besitzen wir noch von Daniel Chodowiecki*) aus Danzig (1726—1801), einem der wenigen Vertreter einer realistischen Richtung im 18. Jahr-

Fig. 9.



Chodowiecki, Augenoperation**).

hundert. Die Zeichnung findet sich in den Physiognomischen Studien von Lavater. Als dieser Autor daran ging, in 4 dicken Bänden von 1775—1778 seine »Physiognomische Studien zur Beförderung der Menschenkenntnis und der Nächstenliebe« herauszugeben, suchte er von allen Seiten nicht nur Charakterköpfe, sondern auch Künstler zu beschaffen, welche im stande

*) Siehe W. v. Öttingen, Chodowiecki. Ein Berliner Künstlerleben im achtzehnten Jahrhundert. Berlin 1895. G. Grote.

**) Nach einer photogr. Aufnahme von Dr. Cl. du Bois-Reymond in Berlin.

wären, solche Typen für sein Werk darzustellen. So wurde von ihm auch 1774 das »Künstlerauge des wohlbeobachtenden, fleißigen, witzigen, fruchtbaren Zeichnergenies Chodowiecki« gewonnen. In Bd. 4, S. 425 findet sich das Bild Augenoperation, in der Größe 12,05 : 16,6 Zentimeter (s. Fig. 9).

Es ist ein Gruppenbild von elf Personen; sieben Herren im Zopf und zwei zierliche Damen sehen dem Operateur zu, der mit der linken Hand mit einer spitzen Nadel dem Patienten in das rechte Auge sticht. Der Operateur sitzt vor dem Patienten auf einem Stuhl. Die Augenlider werden kunstgerecht mit der rechten Hand fixiert.

Das Bild dient nur dazu, um an dem aufregenden Vorgang einer Augenoperation Charaktere zu studieren. Lavater sagt dazu: »Verschiedene Stellungen und Grade teilnehmender und unteilnehmender Zuschauung! — Jeder wird leicht den kalten, den halbhorchenden und sehenden, den ganz gegenwärtigen — den bloß paradierenden, den gedankenlos Hinschauenden unterscheiden können.«

Das uns hier sehr interessierende Bild hat folgende Geschichte. In dem überaus genauen Tagebuch des Künstlers, Journal genannt, finden wir am 4. Februar 1772 notiert: A la maison des Orphelins vû opérer le baron de Wenzel, 4 personnes, une vieille femme sans sens, Mr. Lhuillé de même, Mr. Bourguet borgne fort bien, refusé de l'hopital., Mr. Batigne voudrait, que je fisse une estampe, promis. Ferner 4. März 1772: Chez Rousset, dessiné la fille en enveloppe. Es ist das die graziöse Gestalt mit Umhang, die sich auf dem Bilde ganz rechts befindet.

Gezeichnet ist also wohl von Chodowiecki bei dem Zusehen der Operation nur die Gruppe, bestehend aus dem Operateur, dem Patienten und Gehilfen, der den Kopf hält, die anderen Figuren, wie also auch Frl. Rousset, sind später aus der Phantasie hinzugefügt.

Die Originalzeichnung ist nur mit Bleistift ausgeführt. Sie wurde einige Monate später in der Schweiz für Lavater gestochen. Es ist also das vorliegende Bild nicht direkt von

der Hand Chodowieckis gestochen. Die Originalzeichnung befand sich lange in der Hebichschen Sammlung in Hamburg, die im April 1895 von Meder in Berlin versteigert worden ist.

Wir ersehen also mit großem Interesse, daß der Operateur der Baron von Wenzel war. Es gibt zwei berühmte Augenärzte dieses Namens, Vater und Sohn.

Der erstere, der hauptsächlich in Paris, später in London lebte, wo er 1790 als Hofokulist starb, war einer der berühmtesten Augenoperateure des 18. Jahrhunderts. Er wurde vielfach zu Operationen nach anderen Orten berufen, so daß er sich oft auf Reisen befand. Er ist besonders bekannt als Verteidiger der Starausziehung, die er allein bevorzugte. Sein Verfahren wurde von seinem Sohn beschrieben.

Sein Sohn Michel-Jean-Baptiste Baron de Wenzel, geb. zu Paris, wurde 1808 Médecin-oculiste ordinaire des kaiserlichen Hauses. Er publizierte: Traité de la cataracte etc. Paris 1786, nouv. édit. 1806; deutsche Übersetzung 1788, engl. von James Ware, London 1793.

Es handelt sich hier wohl um den älteren de Wenzel, der vielfach nach außerhalb, so auch von der französischen Kolonie in Berlin, aus Paris berufen wurde.

Mit diesen drei Bildern ist, so weit meine Forschungen reichen, die Aufzählung der hierher gehörigen Darstellungen schon erschöpft.



Tobias heilt seinen Vater von der Blindheit. Augenmassage.
Von P. von Cornelius.

Andersartige Darstellungen der Tobiasheilung.

In größeren Museen sind vielfach biblische Darstellungen des Inhalts »Tobias heilt seinen Vater von der Blindheit« zu finden, besonders aus der italienischen Schule. Der alte Tobias sitzt meist in erregtem Zustand auf dem Stuhl. Um ihn herum ein schöner Engel und mehrere Personen als Staffage. Durch irgend eine Handbewegung macht nun der Engel den Tobias wieder sehend. Keine Handlung, kein Vorgang, nur ein Wunder.

Die Aufzählung dieser zahlreichen Bilder gehört nicht zu meinem Thema. Ich begnüge mich, ein paar Beispiele anzuführen.

1. Am meisten realistisch sind noch die Auffassungen und Darstellungen einer Augenmassage nach dem Bibelwort »und salbete dem Vater seine Augen. Und er litte das fast eine halbe Stunde«.

Ein gutes Gemälde der Art befindet sich in meinem Privatbesitz, von J. A. Herrlein (geb. 1720, gest. 1796 zu Fulda), eine bewegte Darstellung in der barocken Art und Farbengebung des Tiepolo, bezeichnet mit der Jahreszahl 1780.

2. Eine schöne einfache Darstellung der Augenmassage fand ich im Kestner-Museum zu Hannover. Es ist von P. von Cornelius (1783—1867) als Fresko gemalt nach einer Komposition von Thorwaldsen. Ich bringe das Bild hier auf Taf. XII als vortreffliches Beispiel dieser Art Darstellungen.

3. In der Prager Galerie befindet sich ein prächtiges Gemälde, »Die Heilung des blinden Tobias«, von Petrus Brandel, ein Bild von lebendiger Komposition in der Manier der späteren italienischen Eklektiker. Johann Peter Brandel wurde

1668 zu Prag geboren und starb 1739 zu Kuttenberg in Böhmen. Er kam nie aus Böhmen heraus und machte nur an dort befindlichen italienischen Bildern seine Studien, die ihn bald zu dem leeren Pathos der späten Italiener führten. Es ist auf dem benannten Bild der bewegte, dramatische Moment dargestellt, in dem Tobias das Licht wieder empfindet.

4. Die Würzburger Universitätsaugenklinik ziert ein Bild: »Tobias heilt seinen Vater von der Blindheit«. Eine Abbildung davon verdanke ich meinem Kollegen Prof. C. Heß.

Ein alter Mann ist sitzend, mit bis zu den Hüften entblößtem Oberkörper dargestellt. Der langgestreckte Leib, der theatralisch zurückgebogene rechte Arm zeigen die kräftige, ausgearbeitete Muskulatur des Mannes. Ein zarter Knabe davor hat in der linken Hand einen Salbentopf und berührt mit der rechten schüchtern das linke Auge des Vaters.

Es ist danach offenbar die Schule des Ribera, die wir vor uns haben. Es dürfte vielleicht von dessen Schüler Luca Giordano (1632—1705, Neapel) sein.

5. Giuseppe Albertotti, Prof. in Padua, hat auf ein Bild von Malatesta aufmerksam gemacht, das wenigstens auf den Starstich Bezug hat. (Annali di Ottalmologia Bd. XXVI, S. 18, 1897.)

Adeodato Malatesta, geb. 1806 in Modena, arbeitete in Modena, Florenz und Venedig, später Direktor der Kunstakademie in Modena, malte große Fresken und Oelbilder in den Kirchen zu Modena, Verona, Legnano etc. † 1891.

1840 ließ der Herzog von Modena einen reisenden Starstecher kommen, der dann in einer Art Hospital operierte, wohin Malatesta sich begab, um Studien für sein Tobiasbild zu machen. Der Operateur ist wahrscheinlich Jean Christiaen aus Rotterdam gewesen, einer der letzten jener herumirrenden Ritter der Staroperation.

Auf dem Bild, das in ziemlich konventionellen Figuren der noch verweichlichten Botticelli- und Raffaelart gehalten ist, scheint der Operateur dem sitzenden Patienten, einem

Greise, das Auge, vielleicht nach geschehener Operation (?), mit einem Bäuschchen zu reinigen (cfr. Hirschberg, Zentralbl. f. Augenheilk., Dez. 1906, S. 366).

Das Bild soll sich in Privatbesitz in Modena befinden.

Es ließen sich leicht mehr solcher Darstellungen aufzählen, doch sei es an diesen Beispielen genug.

Eine moderne Staroperation.

Ich will das gegebene Kulturbild vervollständigen, indem ich zum Vergleich das Bild einer modernen Staroperation beifüge. Natürlich sieht man die einzelnen Details der Operation nicht, die ja auch nicht hierher gehören und die dem Fachmann bekannt sind, sondern nur das äußere Arrangement. Gerade dieses ist aber in neuerer Zeit sehr verändert worden. Die Modifikationen sind hauptsächlich entstanden aus den Geboten der Antisepsis und Asepsis, d. h. dem Bestreben, ohne Anwesenheit von infektiösen Mikroorganismen zu operieren. Da unsere schnellebende Zeit auch in diesen medizinischen Dingen sich rasch verändert, wird das beigefügte Bild vielleicht in späteren Zeiten auch dem Fachmann von Interesse sein. Wir machen es heutzutage gerade so wie in früheren Zeiten, daß wir wohl neuere Errungenschaften beschreiben, solche äußeren zur Zeit jedem Fachmann bekannten Arrangements aber kaum in unseren wissenschaftlichen Abhandlungen abbilden. Es möge das Bild deshalb hier seinen Platz finden (s. Taf. XIII).

Ich kann den in der Medizin in letzter Zeit oft gehörten Satz »Die Hygiene ist ein Feind der Kunst« nicht unterschreiben. Sie ist sicher ein Feind der barocken Kunst, alle Schnörkel und Verzierungen fallen fort, aber nicht der einfachen, schmucklosen Kunst, die zweifellos auch zu recht besteht. So sehen wir auch bei jeder modernen Operation, daß alle Geräte und Instrumente glatt, einfach, kanten- und fugenlos sind. Alles besteht nur aus Eisen und Glas und ist leicht zu reinigen.

Der mit frisch gewaschenem Anzug bekleidete Patient liegt auf einem eisernen, mit Leinentuch bedeckten Tisch, der sich durch eine Ölpumpe mit dem Fuß höher und niedriger stellen läßt. Das Auge ist desinfiziert und durch Cocaïn gefühllos gemacht worden. Das Gesicht des Patienten bedeckt ein mit Sublimat befeuchteter Gazeschleier, in dem nur entsprechend dem Auge ein Loch gerissen ist. So schützt man sich dagegen, daß die Hand des Operateurs mit unreinen Bart- oder Kopfhaaren in Berührung kommt.

Die umstehenden Ärzte haben ihren Rock mit frisch gewaschenen leinenen Mänteln vertauscht. Die Hände sind natürlich durch Waschen und Bürsten in Wasser und Seife, dann absolutem Alkohol und schließlich Sublimatlösung desinfiziert. Die nur aus Stahl und vernickeltem Eisen bestehenden Instrumente sind eben ausgekocht worden. Noch eine Schutzmaßregel ist auf dem Bild aus künstlerischen Gründen nicht aufgenommen worden. Ich trage während der Operation eine leinene Kappe, wie eine Konditormütze und einen Gazeschleier, der Bart, Mund und Nase umhüllt und hinter den Ohren mit Drahtbügeln befestigt wird. Der Zweck dieser Maßnahme ist der, daß während der Operation nicht nur keine Haarteilchen oder -stäubchen in das Operationsgebiet fallen, sondern auch der Atem und die beim Sprechen leicht abfliegenden Speichelpartikelchen vom Operationsgebiet abgehalten werden.

Man sieht also hier ein kompliziertes, wohldurchdachtes System, das nur von einem zahlreichen, geschulten Personal durchgeführt werden kann.

Daß kein Punkt in diesem System übertrieben oder überflüssig ist, beweist allein der Umstand, daß noch vor 20 Jahren mindestens 5 Prozent aller Augen nach einer Staroperation total vereiterten, ein Unglück, das jetzt so gut wie nicht mehr vorkommt.

Tafel XIII.



Eine moderne Staroperation in der königl. Charité zu Berlin.

Photographische Aufnahme.

Schlussbetrachtungen.

»Ja, diesem Sinne bin ich ganz ergeben,
Das ist der Weisheit letzter Schluß:
Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben,
Der täglich sie erobern muß.«
Goethe (Faust).

C. Köpping sagt in seiner Rede bei der 300jährigen Wiederkehr von Rembrandts Geburtstag in der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin: »Nun ist aber der edelste und wertvollste Teil des Schatzes, den wir von einem Kunstwerk mitnehmen, ja gar nicht die Freude an dem vor uns liegenden Resultat der Künstlertätigkeit, so hohen Genuß dieses auch den Augen bereitet, so willkommene Beschäftigung es dem Geiste gewähren mag. Mit viel tieferem Entzücken fühlen wir uns erregt, wenn es uns gelingt, den Werdeprozeß dieses Resultates in seiner psychologischen Basis zu belauschen, nicht nur der schaffenden Hand, nicht nur des erfassenden Auges, sondern vor allem des bewegten Herzens Spuren im fertigen Werke nachzugehen.« Ein gütiges Geschick, das die Studien von eines Meisters Hand zu seinem Werk auf uns hat kommen lassen, ermöglichte es uns, diesem Genusse des Werdens in der Werkstatt eines Genies nachzugehen.

Wir haben durch dreizehn Nummern, drei Gemälde, drei Radierungen und sieben Skizzen, unser Sujet verfolgen können. Wenn auch nicht alles Angeführte von Rembrandts Hand ist, so bleibt doch eine beträchtliche Menge von Studien übrig, die der Meister selbst gemacht hat, ehe sein Werk fertig entstand, und die hier zum ersten Male vollständig zusammengestellt sind.

Es muß uns besonders die Tatsache interessieren, daß die Studien nicht in einer bestimmten Richtung fortschreiten, daß, ich möchte sagen, keine Studie sich auf die andere aufsetzt, eine weitere Entwicklung oder Ausführung der vorigen brin-

gend, sondern daß jede eigentlich wieder von vorne anfängt, ganz anders in der Gruppierung, im Handeln der Personen und in der Beleuchtung. Gerade die letztgenannte Eigenschaft interessierte Rembrandt ja besonders. »Man kann von Rembrandt sagen, daß er das Licht an den Körpern, nicht die Körper darstellt. Nicht wie die Körper wirklich sind, sondern wie die Lichtmassen an ihnen und über sie hinweg im Bilde sich gestalten, ist Rembrandt interessant,« so drückt sich ein Mann über ihn aus, der, wie wenige andere, mit seiner Nadel und seinem Geist den Zügen dieses Meisters zu folgen im stande war. Wie schwierig bei dem subtilen Vorgang einer Augenoperation, bei der dichten Gruppierung der Handelnden um den kleinen Gegenstand die Beleuchtung ist, das haben nicht nur die Ophthalmologen aller Zeiten erkannt, sondern auch Rembrandt. Wir können auf seinen Skizzen verfolgen, wie er sich abmüht, die richtige Beleuchtung zu finden; bald vorn, bald hinten, bald seitlich von dem Kranken steht der Operateur, immer kunstgerecht seine Hand führend, bald kommt das Licht von vorn, bald von hinten, bald mehr oder weniger seitlich, bis das Richtige gefunden war. In seinem Bilde vereinigt sich dann schließlich das Höchste der Sachlichkeit und Richtigkeit, wie sie in dem gleichen Vorgang kein Fachmann seiner Zeit besser gegeben hat, mit allen Zeichen vollendeter Phantasie und Kunst. Er hat uns ein solches Resultat gebracht, nicht in einer frohen, kurzen Gebelaune, sondern nach lange fortgesetztem Beobachten und Nachdenken. Wir finden auch hier wieder wie immer den Satz bestätigt, daß auch dem genialen Menschen die Natur nichts mühelos gibt, wie es so oft den Anschein hat, daß sie sich Gutes und Neues nur ungern abringen läßt. Der geniale Mensch ist auch stets ein Genie der Arbeit. Daß das Vollendete nachher so mühelos und einfach aussieht, das ist gerade das höchste Wesen der Kunst. Ars est celare artem.

Wir bewundern schließlich die Offenheit und Wahrheitsliebe Rembrandts, wenn man will, seinen Realismus. »Ich kann nicht darstellen, was ich nicht sehe,« wenn ich ihn so

redend einführte, glaubte ich ein Stück von seinem ganzen Wesen zu treffen. Dieser Grundsatz mußte ihn auch dazu führen, aus der Blindenheilung nicht eine leere Phantasiedarstellung zu machen, sondern das dem menschlichen Können Erreichbare zu studieren und richtig wiederzugeben. So kam er zu der ganz exzeptionellen Darstellung der Heilung des blinden Tobias durch einen Starstich, ein Gedanke, den vor ihm und nach ihm kein Künstler wieder gehabt hat. Wir verdanken ihm die Verherrlichung einer der schönsten Leistungen ärztlicher Kunst, einen Blinden wieder sehend zu machen. Wir schätzen an ihm noch höher als das Gemälde den darin ausgesprochenen Gedanken, das wirkliche Können menschlicher Geisteskraft auch anzuerkennen und nicht durch Phantastereien und Wunderglauben herabzusetzen. In dieser Beziehung ist Rembrandt ein moderner Mann. Breitere Massen auch der Gelehrten fangen erst in unserem naturwissenschaftlichen Zeitalter an einzusehen, daß es nicht hoch anzuschlagen ist, das erdichten und erträumen zu wollen, was auf unserer Erde wir mit unseren Sinnen einfach erfassen und begreifen können. In dieser Beziehung eilte Rembrandt seiner Zeit um Jahrhunderte voraus. Das lehrt uns auch seine Darstellung der Heilung des blinden Tobias. Das Dogma verschwindet und die Beobachtung setzt ein.

Literaturverzeichnis.

W. Bode: Rembrandt. Ein beschreibendes Verzeichnis seiner Gemälde mit heliographischen Nachbildungen. Verlag von Ch. Sedlmeyer. Paris 1899.

C. Neumann: Rembrandt. Berlin und Stuttgart, W. Spemann 1902.

E. Michel: Rembrandt, sa vie, son œuvre et son temps. Paris. Librairie Hachette 1893.

W. B. Valentiner: Rembrandt und seine Umgebung. Strafsburg. Heitz 1905.

Sammlung der Handzeichnungen von Rembrandt H. de Riyn. Herausgegeben unter Leitung von Lippmann, Fortsetzung unter Hostede de Groot etc. Verlag von M. Nyhoff. Haag 1903.

Hofstede de Groot: Katalog der Handzeichnungen Rembrandts 1906.

R. Bartsch: Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre de Rembrandt. Wien 1797.

C. Köpping: Rembrandt. Rede bei der 300. Wiederkehr seines Geburtstages. Berlin 1906. Mittler und Sohn.

W. Bode: Rembrandt und seine Zeitgenossen. Leipzig, E. A. Seemann 1906.

E. Holländer: Die Medizin in der klassischen Malerei. Stuttgart, F. Enke 1903.

R. Greeff: Okulistisches bei Rembrandt. Bericht über die 23. Versammlung der Ophthalm. Gesellschaft. Heidelberg 1906. Wiesbaden, J. F. Bergmann 1907.

R. Greeff, Rembrandts Darstellungen der »Heilung des blinden Tobias«. Sitzungsbericht vom 14. Dezember 1906 der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin.

H. Magnus: Geschichte des grauen Stars. Leipzig, Veit und Co. 1876.

J. Hirschberg: Geschichte der Augenheilkunde. In Handbuch d. Augenheilk. 2. Aufl. Bd. XII. Leipzig, W. Engelmann 1899.

